



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

**OBRAS DE LEO BROUWER, CARLOS CHÁVEZ, ALBERTO
GINASTERA, JUAN ANTONIO SÁNCHEZ**

PARA OPTAR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-GUITARRA

PRESENTA

RODRIGO JULKIM MENDOZA TORO

ASESOR DE NOTAS:

JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA

ASESOR DE PRESENTACIÓN PÚBLICA:

PABLO GARIBAY LÓPEZ

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo, así como todo el largo trayecto que ha significado mi formación profesional como músico universitario, no habría sido posible sin el apoyo, el esfuerzo y el cariño de mi familia. A los que la integran, aún estando ausentes, les dedico este trabajo. De manera particular a mi madre, a mi tío, a mis hermanos y a la memoria de mis abuelos.

Así mismo quiero agradecer a mis amigos y colegas su apoyo, las charlas frente a infinitas tazas de café e innumerables conspiraciones imposibles de nombrar ahora. En específico a: Rafael Ornelas, Iván Adriano, Emil Rzajev, Elisa Portillo, Antonio Morales, Andrea Ávila, Érika Paz, Manuel Andrade, Román Velasquillo (y a la familia Velasquillo), Rodrigo Espino, Gabriela Rosas, Carla Rivarola, Fernanda Herreman, Facundo Fernández, Patricia Nadine, Rodrigo Navarro, Yadira Barajas, Florian Ztiwknis, Abraham Islas, Gabriela Palapa, Victoria Karmín, Francisco Barrios, Leonora Gallardo, Chayenne Mubarack, y en un lugar muy especial a Nathalie Schedler.

A mis mentores y maestros por la paciencia, las enseñanzas y consejos, con énfasis en aquellos que colaboraron conmigo en la realización de este trabajo: Pablo Garibay López, Jorge David García Castilla, Margarita Muñoz Rubio, Óscar Cárdenas Portillo y René Báez de la Mora. Así mismo a Martha Elena Guadarrama, Salvador Rodríguez, José Antonio Guzmán, Carlos Larrauri y Roberto Ruíz Guadalajara. También quiero agradecer a la Facultad de Música de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en especial a Mario Costamagna y Pablo Di Giusto.

Y finalmente: “gracias a la vida, que me ha dado tanto”.

Agradecimientos

Introducción.

La guitarra de concierto latinoamericana: Guitarra mestiza.

Capítulo I

El Mestizaje, los nacionalismos y la guitarra mestiza.

Introducción	1
El mestizaje en América latina, antecedentes históricos.	4
Los nacionalismos musicales en América Latina.	10
La guitarra mestiza, espejo mestizo de América Latina.	19

Capítulo II

Cuba: El concierto de Toronto. Leo Brouwer y la música ritual afrocubana.

Introducción	23
Contexto biográfico.	25
Contexto de general de la obra.	26
Análisis de la obra.	29
• I movimiento	31
• II movimiento	40
• III movimiento	45
Conclusiones del capítulo	54

Capítulo III

La Sonata para guitarra Op. 47 de Alberto Ginastera. Rumores de la pampa, los andes y la selva.

Introducción	56
Contexto biográfico	57
Contexto de la obra	58
Análisis de la obra	60
• I Esordio	60
• II Scherzo.	62

• III Canto	68
• IV Final	73
Conclusiones del capítulo	78

Capítulo IV

Las Tres piezas para guitarra de Carlos Chávez. Sonidos de un pasado presente.

Introducción	80
Contexto biográfico	81
Contexto de la obra	83
Análisis de la obra	85
• Pieza I. Largo	85
• Pieza II. Tranquilo	89
• Pieza III. Un poco mosso.	93
Conclusiones del capítulo	99

Capítulo V

Sonata “Homenaje a Violeta Parra”. La música de raíz chilena: Mi vida con dos pañuelos.

Introducción	101
Contexto biográfico	104
Contexto de la obra	106
Análisis de la obra	107
• I. misterioso	107
• II. dulce	115
• III. Rápido súbito	117
• IV. (Final)	120
Conclusiones del capítulo	129

Conclusiones del trabajo	131
---------------------------------	-----

Bibliografía general y obra consultada	136
---	-----

Anexos	140
---------------	-----

“Cultura, Pueblo, Dignidad, Orgullo, Tierra, Amor y Justicia.”

Violeta Parra

“Todas las parcelas de mi vida tienen algo tuyo,
Y eso en verdad no es nada extraordinario,
Vos lo sabes tan objetivamente como yo.”

Mario Benedetti.

INTRODUCCIÓN.

LA GUITARRA DE CONCIERTO LATINOAMERICANA: GUITARRA MESTIZA.

*“Así, los instrumentos de Europa, de África y de América,
se habían encontrado, mezclado, concretado,
en ese prodigioso crisol de civilizaciones,
encrucijada planetaria, lugar de sincretismos,
transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias
o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo.”*
Alejo Carpentier¹

El presente trabajo constituye un panorama selectivo de música escrita para guitarra durante la segunda mitad del siglo XX y albores del XXI en Latinoamérica. Contiene obras de Carlos Chávez (México), Leo Brouwer (Cuba), Alberto Ginastera (Argentina) y Juan Antonio Sánchez (Chile). Todas estas obras portan como rasgo característico la integración de ritmos, colores melódicos, de las músicas populares latinoamericanas, bajo un tratamiento de guitarra de concierto que las adapta a los lenguajes y formas de la tradición académica, cuya división más distintiva entre ambas es la difusión oral de la primera, su carácter festivo, abierto a la improvisación, frente a la forma escrita de la segunda, su formato de concierto y el desarrollo de la forma musical. De la fusión de estos universos nace un producto nuevo, mestizo. Aunque desde una visión particular cada una de estas obras refleja rasgos característicos de las músicas nacionales de cada país, observadas en conjunto son reflejo del mestizaje y la variedad cultural latinoamericana. Por lo anterior, desde la óptica integradora y de conjunto del panorama que proponemos en este trabajo, la Guitarra Latinoamericana resulta instrumento mestizo, debido a la variedad de pueblos a lo largo de Latinoamérica que la adoptan como vehículo de su expresión y del sello particular identitario que le imprimen, de lo cual las obras aquí expuestas son prueba.

Y dadas estas consideraciones iniciales surgen las siguientes preguntas que han de guiar nuestra investigación:

- ¿Cómo los autores mencionados emplean e integran los materiales de la música popular en sus composiciones?

¹ Carpentier, Alejo. *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música, en América Latina en su música*. Siglo XXI editores. 2004 novena edición. p. 14.

- Y dado este empleo de las músicas populares latinoamericanas para la construcción de estas composiciones ¿existe la intención de parte de los autores de componer desde la multiculturalidad y producir por ello una música mestiza?
- Al tomar conciencia de este horizonte multicultural latinoamericano, ¿se puede hablar de un proyecto musical común?

CAPITULO I

EL MESTIZAJE, LOS NACIONALISMOS Y LA GUITARRA MESTIZA.

“...La guitarra está sonando entre nosotros-y no ha dejado de sonar desde que nos vino de Europa en las naves de la Conquista. Como en tiempos de Cervantes y Lope de Vega, devolvemos, enriqueciendo, y magnificando, lo que del Viejo Continente se nos trajo.”²
Alejo Carpentier.

La presencia de la guitarra en América Latina data de tiempos de la Conquista Española³. Acompañó a los exploradores españoles desde su llegada al continente⁴, quienes se alegraban con ella “guitarreando” en fandangos, serenatas, y celebraciones del Corpus, prácticas hoy profundamente enraizadas en los países latinoamericanos⁵. Con el correr de los años y de los siglos, fue integrada y adoptada en sus prácticas, tanto por grupos indígenas como por grupos de esclavos negros, de muy diversas estirpes, que entraron en contacto con los instrumentos y prácticas musicales europeas a partir de las campañas de *conquista espiritual* en las misiones, cabildos y congregaciones dominadas por la Iglesia. El conquistador empleó la música como aliada para la conversión religiosa. Sin embargo estos grupos, escapando del control de la Iglesia y de los cánones de la metrópoli, imprimieron un sello particular al repertorio europeo⁶, que se resignificó a través de la apropiación local constituyéndose en un espacio de resistencia donde permanecieron vivas algunas de sus raíces y cosmovisiones.

Paralelamente a la campaña eclesiástica, un afluente de música no religiosa se difundía con el andar de las armadas españolas que custodiaban el mar y las costas del “Nuevo

² Carpentier, Alejo. *Op. Cit.* p. 19.

³ No se conoce el uso de instrumentos de cuerda entre las costumbres musicales de los pueblos indoamericanos anterior al contacto con los españoles.

⁴ Locatelli de Pergamo, Ana María. *Raíces musicales en América Latina en su música*. Siglo XXI editores. 2004 novena edición. p. 44

⁵ Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires. Ricordi americana. 1952 pp. 21-22

⁶ García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical historia y contrapunto*. México. Siglo XXI editores. 2009, primera reimpresión. p. 49.

Continente”, y que por su continuo arribo a los puertos, como Veracruz y Cartagena de Indias, difundían y ponían en contacto diversas tradiciones musicales que a su paso se mestizaban.

Dicha mezcla no cesa, ni se resume entre el contacto de indios, ibéricos y negros. Después de la caída de la administración española en el siglo XIX, que restringía el ingreso de otras potencias europeas al continente, se presentó un continuo flujo de migraciones europeas a partir de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX, que trajo consigo un nuevo impulso a la música y a la guitarra. Como vemos, el contacto y la mezcla de distintos universos nos ofrecen un panorama racial y culturalmente complejo en América Latina, situación que se ve reflejada en sus instrumentos musicales.



Imagen: Juan Rodríguez Xuárez. *“De Mulato y mestiza produce tornatrás”* Colección: Castas. C. 1715.

Debido a su contacto, los grupos humanos antes mencionados han hecho aportes y transformaciones a la guitarra que pueden clasificarse por la mezcla de los repertorios, su re-significación y apropiación local, o por la alteración de las características organológicas del instrumento. Dichas transformaciones producidas por el contacto cultural y racial humano es posible constatarlas en la variedad de técnicas, estilos, ritmos y funciones de la

guitarra existentes a lo largo del continente. De este contacto entre grupos humanos, sus interacciones y los aportes resultantes, deriva la idea de la guitarra como *instrumento mestizo*.

Al igual que referirse a la situación racial y cultural del continente, hablar de la guitarra latinoamericana implica un problema complejo, ya que desde México hasta la austral Argentina, la guitarra posee múltiples formas, rostros, y se desarrolla por varios frentes. Desde sus anales, pueden percibirse en el continente, hasta hoy en día, los ecos de la guitarra barroca de cinco órdenes y la vihuela. En nuestro recorrido nos encontramos con las jaranas, huasteca o jarocho, leonas, mosquitos, guitarrones, requintos, guitarra séptima, bajo sexto, en México; el cuatro en Venezuela; el charango en la región andina de Bolivia y Perú; el guitarrón en Chile; el tres cubano; la guitarra de tango en el Río de la Plata. Así mismo, sus funciones son diversas: tanto como instrumento solista, su participación en ensambles instrumentales y como acompañante del canto. Limitando la cuestión, en el presente trabajo me concentro en hablar de la guitarra *clásica*, académica, *guitarra criolla* en algunos países australes⁷, en su faceta latinoamericana.

La interpretación que ofrezco en este trabajo se fundamenta en dos momentos históricos que por su contraste discursivo podrían considerarse antagónicos. Uno es el periodo de la Conquista-Colonia, resaltando el intenso mestizaje racial y cultural que se dio en este momento; y un segundo momento correspondiente a los nacionalismos en Latinoamérica que se gestan a principios del siglo XX, contrastando con el primero por el carácter aglutinante y homogéneo de sus proyectos culturales. La obras que constituyen el presente panorama fueron creadas durante este segundo momento, el nacionalista, y por ello están codificadas en torno a temáticas regionales específicas que abrevan de la música popular latinoamericana⁸. No obstante, como los nacionalismos ofrecían una visión fragmentada, y “patrioter”, de la música latinoamericana, quise seguir sobre los pasos de la historia hasta que me encontré con el primer momento de mestizaje, correspondiente al periodo de la conquista, durante el que se generaron las músicas latinoamericanas, mestizas, en las que pretendo fundar mi análisis.

⁷ Como Argentina, Chile y Uruguay, o “violão” en Brasil.

⁸ Más adelante ofreceré una definición de esta.

La lectura que pretendo dar de la guitarra latinoamericana en conjunto, es la de un instrumento receptor de una historia de mestizaje que se origina en la Conquista, en la que confluyen varios tiempos y coordenadas históricas, que continúa en nuestros días, y que por su facilidad de tránsito entre lo académico y lo popular es capaz de expresar la multiculturalidad del continente y no reducirla, ni hacerla homogénea.

Este primer capítulo cuenta con tres apartados. Por razones de orden cronológico, de contexto y sobre todo de filiación, fundada en las razones arriba expuestas, es que he decidido darles el siguiente orden: en el primero se presentan los antecedentes históricos del mestizaje y su relación con la música en América Latina. En el segundo se presenta un estudio sobre los nacionalismos musicales, se aborda así mismo el concepto de Latinoamérica. Y finalmente un tercer apartado dedicado a la guitarra mestiza.

El mestizaje en América latina, antecedentes históricos.

El mestizaje constituye una de las bases culturales y raciales de América Latina contemporánea. Considero que en este mestizaje se encuentra cimentado el pasado, presente y resulta, aquí expreso en voz alta un deseo, en un impulso hacia el porvenir de Latinoamérica. La humanidad misma en su conjunto comparte este principio de mezclas, que se acepten o no, es el origen de la riqueza y variedad de sus culturas y proyectos civilizatorios. Si pensamos por ejemplo en la tesis de Sigmund Freud del horror al incesto, es una tendencia biológica de los seres humanos buscar el contacto exogámico, a partir del contacto con otros grupos humanos.⁹ De este contacto con el “exterior” y la mezcla entre elementos distintos, nace “algo nuevo”, que no sólo es de orden racial si no cultural y en el que permanecen características de los elementos fusionados.

Anterior a la llegada de españoles y portugueses a finales del siglo XV, la situación del indio americano era compleja por la variedad de etnias existentes en el continente. Pensemos tan solo en los grandes centros de poder: el Imperio Nahua en Mesoamérica, la región Maya en Centro América y el Imperio Inca en la región andina. De acuerdo con el

⁹ Freud, Sigmund. *Totem y Tabú (Totem und Tabu. Trad. Luis Lopez Ballesteros y de Torres)*. España, Alianza editorial. 2007, Séptima reimpresión.

Instituto de las Lenguas Indígenas (INALI), actualmente en México existen once familias lingüísticas, sesenta y ocho agrupaciones lingüísticas y 364 variantes lingüísticas¹⁰. Así mismo, los estudios lingüísticos en América del Sur, arrojaron luz sobre la existencia de noventa y cuatro familias lingüísticas y cincuenta y ocho idiomas, lo que refleja la situación, compleja y diversa, del mundo prehispánico y el mundo actual.¹¹

Antes del año 1492, el mundo ibérico contaba ya con *todos los mestizajes del mundo occidental*¹². En él convivían siglos de encuentros con el mundo árabe, judío, africano, encuentros que se ven reflejados en la riqueza de la cultura, la lengua y la raza. El Mar Mediterráneo, que baña las costas de España y Portugal al sur, fue y sigue siendo el espacio de tránsito marítimo, ruta comercial y de contacto con los pueblos de Asia y África. Menciona Antonio García de León, en su obra *El mar de los deseos*, la similitud de las funciones entre el Mar Caribe y el Mar Mediterráneo, como espacios de encuentros culturales y comerciales que a través del movimiento marítimo y la actividad de sus puertos difundieron diversas tradiciones folclóricas por toda la tierra firme. En esa misma obra, García de León hace una distinción entre el proyecto industrial depredador de otras potencias europeas, como Francia, y el proyecto español-andaluz cosmopolita, con propensión a las mezclas y los encuentros. Hacia el siglo XVIII en la isla La Española, más tarde Santo Domingo, existen dos proyectos coloniales: el español y el francés (el primero girando en torno a la ganadería, “atrasado” frente al progreso de la industria azucarera francesa). La distinción que se hace entre estos proyectos nos permite comprender el piso y la propensión al mestizaje del hispano-andaluz con respecto al hermetismo de otros pueblos europeos. Menciona el autor antes citado:

Pero el atraso de la primera era paradójico, pues se basaba en el mestizaje racial y cultural y contaba con el espacio urbano de Santo Domingo, lo que le daba un aspecto “moderno”, mientras que el progreso de la segunda se daba sobre un sistema cerrado, de separación humana, de barreras raciales y eficiencia productiva, mucho más

¹⁰ http://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.php?num_pre=16

¹¹ Locatelli de Pergamo, Ana María. *Raíces musicales en América Latina en su música*. Siglo XXI editores. 2004 novena edición. p. 36

¹² Carrión Benjamin. *“El mestizaje y lo mestizo” en América Latina en sus ideas*. México. Siglo XXI editores. 2000. p. 376

depredadora de los ecosistemas originales, confiriéndole un carácter de atrasado y rural.¹³

Por su parte los grupos provenientes de África, introducidos al continente por tratantes europeos para su explotación en las minas de oro y plata, cañaverales y campos de algodón, no conformaban tampoco un grupo unitario. Perteneían a diversos pueblos africanos como el Bantú, el Sudanés, el Dahomeyano, el Guineo-Sudanés y el Yoruba, con lo que a su llegada al continente y colocación en los cabildos tendieron a mezclarse entre sí las prácticas religiosas y cosmovisiones propias de cada grupo, a la par de adaptar éstas a la religión católica que les era impuesta, resultando de esto, por ejemplo, la Santería en Cuba. El continuo flujo de esclavos negros provenientes de África hasta entrado el siglo XIX en Cuba, produjo una continua actualización de su religión que, como veremos más adelante, en el capítulo dedicado a la obra de Leo Brouwer, está vinculada directamente a la práctica musical.

Durante los años de exploraciones y conquista, el español y el portugués tendieron a mezclarse tanto con indias locales como con esclavas traídas de África, atribuyendo a estas últimas, buena fortuna en las actividades mineras y beneficios a la salud.¹⁴ Al respecto de esto, Benjamín Carrión, en su ensayo *El mestizaje y lo mestizo*, afirma que durante los primeros doscientos años de exploraciones al continente se desconoce la presencia de mujeres blancas y niños blancos, en el territorio debido a los peligros que el viaje implicaba, lo que refuerza la idea del intenso mestizaje entre españoles, indios y negros¹⁵. Todo esto derivó, sin olvidar la violencia implicada en esta génesis, en un amplísimo panorama de combinaciones raciales y en la estratificación de la sociedad colonial. Estas clasificaciones raciales eran conocidas en el México colonial como *Castas*, y describían las combinaciones de los genotipos y las resultantes de los mismos. Por ejemplo, *mestizo* era el hijo de una india con un español; al hijo de un mestizo con una española se le llamaba *castizo*; al emparentarse un castizo con una española su hijo resultaba ser *español*; de las

¹³ García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical historia y contrapunto*. México. Siglo XXI editores. 2009, primera reimpresión. p. 22

¹⁴ Galeano, Eduardo. *El rey azúcar en Las venas abiertas de América Latina*. México. Siglo XXI editores. 1999. p. 84.

¹⁵ Carrión, Benjamín. *Op. Cit.* p. 382

nupcias de un español con una negra nacían hijos *mulatos*; de una mulata con un español, se originaba un *morisco*.¹⁶ Y la lista se extiende por once clasificaciones más.

El conquistador andaluz tiene, como ya hemos mencionado, la particularidad de ser en sí mismo, producto y portador de un intenso mestizaje originado por el contacto entre los pueblos mediterráneos. La anterior mención de la variedad étnica de los grupos indios, negros y la condición de mestiza del español-andaluz, pretende dar un panorama de la compleja situación previa a la Conquista, situación que se complica con el contacto de estos grupos, y que deriva en numerosas mezclas raciales y culturales en el continente desde los primeros años de la Conquista, sirviendo esto de base para comprender, a su vez, la fusión de los universos musicales, así como la inmensa variedad resultante de éstos.

En el contexto de la conquista espiritual, la música fue una aliada fundamental de los misioneros, ya que se usó como herramienta para la comunicación y conversión religiosa. Pensemos en el caso de las Misiones Jesuitas con los Indios Guaraní, que me parece un caso paradigmático de mestizaje, resistencia y adaptación ante la imposición de la conquista. Los repertorios musicales cultos provenientes de Europa eran empleados por el clero para facilitar la comunicación con los indios e inducirlos a la práctica religiosa. No obstante este proceso de imposición de lo foráneo ante local, tiene un matiz que quiero resaltar, ya que en éste se vislumbra un espacio de resistencia del mundo indígena ante lo europeo, que deriva en una simbiosis. Pongamos un ejemplo: la maraca es un instrumento dotado de connotaciones religiosas dentro de la religión Guaraní. Esta cualidad espiritual del instrumento fue aprovechada por los sacerdotes cristianos quienes la integraron a la práctica litúrgica.¹⁷ Es decir, el uso de lo ya existente en el mundo indígena, en este caso la música ligada al culto religioso y sus símbolos, sirvió como un puente para la conversión de los indios. No obstante, desde la perspectiva del pueblo Guaraní, la inclusión de sus instrumentos musicales, insignias de su mundo, se percibe como la afirmación de “un espacio de autonomía”, es decir, ante la brutalidad de la conversión y la conquista, se

¹⁶ *Idem*, p. 397.

¹⁷ Wilde, Guillermo. *Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones Jesuitas de Sudamérica. En A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal. 2010.

buscaba un espacio de autonomía y resistencia, impregnando el rito cristiano de “algo personal”.

Naturalmente, durante este proceso los repertorios musicales europeos experimentaron transformaciones y apropiaciones por parte de indios y negros. Estas transformaciones varían de acuerdo a la región y a las costumbres intrínsecas de los pueblos sometidos a la conversión¹⁸, es decir: algo se da, algo se recibe. Y lo que emana de esta mezcla es una *música nueva* en la que se perciben las reminiscencias de los mundos mezclados. Dice García de León en su obra antes citada:

Era una música nueva con las resonancias, la rítmica y el timbre africano, con la riqueza de la musicalidad y la literatura cantada en el “castellano atlántico” y recuperando permanentemente los elementos indígenas de cada región... Ante ella se rendían gravedades y dogmas, sucumbían incluso quienes venían decididos a temperarla o modificarla conforme a los gustos del Imperio.¹⁹

El conquistador se ve “conquistado” por la novedad de la mezcla tendiendo a identificarse con la cultura gestada en el “Nuevo Mundo”. Pero hay algo que conviene matizar, y es que no es el conquistador en sí quien se ve “conquistado” sino el hijo mestizo del conquistador que se percibe y representa de una manera distinta a sus padres. Carpentier opina al respecto:

...El hijo nacido de estos conquistadores, exploradores y adelantados mantenía una actitud distinta que sus padres con respecto a la tierra en que había nacido, se sabía que no era de España, intuía en sí mismo algo nuevo y una necesidad de representarse diferente.²⁰

De esta necesidad de representación, nace la *diferenciación* con la cultura metropolitana (se refiere a España). Y aunque con el tiempo “la Iberia de donde habían salido los conquistadores...” se viera invadida “por las más endiabladas zarabandas...”²¹, los frutos

¹⁸ Recordemos que párrafos arriba mencionamos la inmensa variedad de pueblos originarios y así mismo que los esclavos africanos no pertenecían a un grupo unitario. Había etnias tan variadas como la sudanesa, dahomeyana, guineo-sudanesa, Bantú y Yoruba, por mencionar algunas.

¹⁹ García de León Griego, Antonio. *Op. Cit.* p. 46

²⁰ Carpentier, Alejo. *Op. Cit.* p. 15

²¹ *Idem*, p. 14

de esta mezcla brillan con su esplendor en la tierra donde se dieron y no mayormente en sus resonancias de ultramar. Así mismo, esta “conquista del conquistador” no significa una victoria, ni una revancha de los grupos dominados ante la imposición, pero se aprecia y rescata de esto la novedad de la cultura surgida de este encuentro.

A este proceso García de León lo llama “Cultura de la Conquista” o de contacto, cito:

La “cultura de la conquista”, o de contacto, representa pues una nueva construcción usando una selección de los elementos ya presentes, una reorganización creativa en varios aspectos de la vida material o inmaterial. La Conquista no es pues un proceso unívoco, de simple implantación por la fuerza, sino un momento crítico que permite la interacción múltiple de diversas direcciones, circunstancias y ritmos históricos, en donde muchas veces los conquistadores resultan a su turno conquistados. En este contexto, los diversos grupos involucrados y sus tradiciones diferenciadas son conducidos hacia nuevos horizontes.²²

Recapitulando: de este encuentro y mezcla del repertorio europeo con las músicas indígenas y africanas, nace lo que más tarde ha de definirse como *músicas populares latinoamericanas*, o folklor musical latinoamericano.²³ Aún hoy en día, pueden escucharse los ecos de la música de este periodo en los géneros populares latinoamericanos. Por ejemplo, pensemos, en el estilo contrapuntístico a la manera barroca europea abrazado de una fuerte rítmica africana del Son jarocho del estado de Veracruz en México. Otro ejemplo es el reflejo de un castellano apropiado y modificado por negros e indígenas, que se proyecta sobre los géneros literarios y musicales del Siglo de Oro a través de la pluma de poetas como Sor Juana y Lope de Vega, que escriben guineos, puertorricos, villancicos, negrillas, a la manera del habla popular. Y he aquí una de las características que considero más importantes de este periodo, la *circularidad de la cultura*²⁴, es decir: un vaivén y retroalimentación entre la alta cultura y la cultura popular, que significa a la Conquista *no sólo* como un proceso de imposición vertical, sino como proceso de recepción y transformación de sus partes originando un horizonte cultural nuevo. La mezcla es el distintivo más claro entre una actitud puramente colonialista y la actitud mestiza. Por lo

²² García de León Griego, Antonio. *Op cit.* p.47

²³ Locatelli, Ana María. *Op. Cit.*

²⁴ García de León, Antonio. *Op. Cit.* p. 49

anterior, entiendo el mestizaje en América Latina como un anhelo de distinción que ha de caracterizar al hombre de estas tierras, su cultura y a su música.

Y es que la cultura latinoamericana, dice García de León, ha tenido desde sus inicios un componente de resistencia y búsqueda de la originalidad frente a la metrópoli, “*afirmando el carácter criollo por sobre el orden colonial usando en este caso la expresión cultural para distinguirse a propósito*”.²⁵

Será la búsqueda y resalte de los *caracteres propios*, a los que se refiere Carpentier, en el párrafo anteriormente citado, esta búsqueda de *distinción*, de este *ser mestizo*, el germen que nutrirá las corrientes nacionalistas durante el siglo XX en América Latina y dentro de las cuales enmarcaremos nuestro tema a tratar: el mestizaje en la guitarra de concierto latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo XX y principio del XXI.

Los nacionalismos musicales en América Latina.

*“...Sin entender que en la expresión sonora de tales temas,
de tales melodías, más importantes son los factores de insistencia,
de repetición, de interminable vuelta sobre lo mismo,
de un efecto hipnótico...
que el melos entrevisto paternalmente por quienes cargan
con sus contrapuntos y fugas adquiridos en el Conservatorio.”²⁶
Alejo Carpentier.*

Latinoamérica se define como un conjunto de naciones con una configuración cultural, histórica y política dentro de un territorio común que se delimita al norte por el Río Bravo, y que se extiende por miles de kilómetros al sur hasta la Antártida Argentina. Estas naciones comparten procesos históricos similares, similitudes en cuanto se refiere a su configuración como Estados independientes, economía, sociedad y cultura; el nodo donde convergen estos puntos es la *toma de conciencia* sobre la latinoamericanidad que pugnaba ya desde el siglo XIX Simón Bolívar, y los filósofos de la liberación en el siglo XX. La

²⁵ García de León Griego, Antonio. *Op. Cit.* p. 48

²⁶ Carpentier, Alejo. *Op, cit.* pp. 10-11

más notable de estas características es la lengua, el castellano, ampliamente difundido en el continente; de igual manera, por su cercanía lingüística, el portugués de Brasil. La mezcla de los universos indígena, negro e ibérico, constituye otro rasgo en particular y fundante, esto es: el mestizaje. Así mismo, se comparte una historia de dominación y dependencia con la corona española y portuguesa, y en la actualidad una relación llena de tensiones y ambivalencias con los Estados Unidos de Norte América, a quien por un lado se le imita en su modelo democrático y se le repudia al mismo tiempo por su modelo imperial. En cuanto a su génesis, las naciones latinoamericanas comparten un periodo de fechas muy estrecho entre sí, en el que lograron su emancipación política de España durante el siglo XIX. Durante el siglo XX hubo un segundo auge revolucionario que trajo consigo el fortalecimiento de una burguesía interna impulsora de una serie de reformas estructurales. En el rubro de la música podemos destacar la existencia de un cancionero común de base española vigente desde la colonia, con naturales variaciones regionales; y la existencia del octosílabo y la décima espinela en la poesía cantada a lo largo del continente. Desde mi enfoque, la presencia de la guitarra como instrumento naturalizado americano.

Hasta el siglo XX, América Latina se había configurado a sí misma en un intento por reproducir las formulas políticas, económicas y culturales de Europa y Estados Unidos de Norte América. Sin embargo, con el estallido de la primera y segunda guerra mundial es urgente para el mundo latinoamericano replantearse las formas de organización internas que ya no estén basadas en la imitación de aquellos viejos modelos venidos de fuera y que apuntan a una toma de *conciencia de lo propio*.²⁷ No se pretende entrar en el reparto del mundo como lo hacen las potencias imperialistas de occidente, sino que se busca la creación de una burguesía local y el estímulo de una clase media que impulsen el desarrollo nacional a partir de una serie de reformas de carácter cultural, social, político y económico.²⁸ Por tal motivo a lo largo del continente se generan una serie de revoluciones, encabezadas por la Revolución Mexicana de 1910, de carácter emancipatorio, anticolonialista y nacionalista.

²⁷ Zea, Leopoldo. *América como conciencia*. México. UNAM, Dirección general de publicaciones. Primera reimpresión. 1983

²⁸ Zea, Leopoldo. *Latinoamérica: Emancipación y Neocolonialismo*. Caracas. Editorial Tiempo Nuevo. 1971.

Para el establecimiento de sus ideales, dichos movimientos precisaron de una clase intelectual²⁹ dedicada a la construcción de un conjunto de símbolos nacionales que permitiesen la articulación de una *cultura nacional*, a través de la cual fuese posible organizar a las jóvenes clase media y burguesía, dotándoles de identidad y sentimiento de pertenencia a la nación. De acuerdo al concepto de identidad de Leonora Saavedra, “una identidad no es una esencia... sino un proceso mediante el cual un “en sí” *se construye* –no se revela ni se descubre-, siempre en una relación de identificación u oposición a un *otro*.”³⁰ Es decir, en el caso de los nacionalismos, la construcción de la identidad implica un proceso de selección consciente de los elementos con los que ha de representarse a sí misma una nación y por oposición con los que no ha de hacerlo. El concepto de identidad es fundamental para mi trabajo, corre tácitamente desde el primer apartado de este capítulo, cuando se habla de la diferenciación entre la cultura del “Nuevo Mundo” con la cultura metropolitana española. A partir de este concepto se construye la problematización acerca de la selección y la inclusión de características regionales específicas con las que se representa a sí misma una nación a través de su cultura y que se complejiza cuando a partir de esta definición, en el contexto de los nacionalismo y tomando en cuenta la multiculturalidad existente en el continente, surgen preguntas como: ¿Con cuáles elementos, y con cuáles no, ha de configurarse la identidad nacional? ¿Por qué unos sí y otros no? ¿Quién se encargará de realizar esta selección?

En su ensayo *Música y nacionalismos en Latinoamérica*³¹, Alejandro L. Madrid, define los nacionalismos como “discursos que se generan dentro de coyunturas expresamente políticas... como una manera de validar los nacientes Estados nacionales, que fueron el resultado de la victoria de las ideas liberales sobre las viejas monarquías.” Las músicas nacionalistas constituyen uno de estos discursos y es, así mismo, una estrategia de aglutinación de masas.

²⁹ Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel: Los intelectuales y la organización de la cultura* (Trad. Raúl Schiarreta). México. Juan Pablos Editor. 1975.

³⁰ Saavedra, Leonora. *Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna, en Sonidos en Rebelión, compilación de Roberto Kolb y José Wollfer*. México. UNAM, ENM. 2007. p. 39

³¹ Madrid, Alejandro L. “*Música y nacionalismos en Latinoamérica*”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismos e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal, 2010. p. 22

A grandes rasgos se distinguen dos momentos en los nacionalismos musicales latinoamericanos, pertenecientes a dos coyunturas políticas distintas entre sí, y que musicalmente varían de acuerdo a las relaciones y tratamientos que dan los compositores al material empleado en sus obras. El primero, más anclado en el siglo XIX, podemos denominarlo como nacionalismo nativista, o indianista, y se caracteriza por el empleo de procesos de composición centro europeos cuya relación y acercamiento con el material temático “local” está impregnado de un espíritu paternalista que pretende su “ennoblecimiento” y su realce hacia la categoría de obra de arte. En este momento el arte musical está dirigido por y para las élites de poder, encargadas de crear un *sustento de clase* a la par de los símbolos de una *identidad nacional*, y que, pese a la emancipación política de España casi un siglo antes, dicha dependencia, con Europa central en particular, continúa vigente a través de su cultura.

El segundo momento de rompimiento con lo europeo se da en el siglo XX y busca, igualmente, la construcción de una identidad nacional pero cuya característica más contrastante con el primer momento recae en que dentro de sus representaciones se incluye el sentir de las clases populares, hasta entonces apartadas de la escena oficial, a partir de un acercamiento menos invasivo de las temáticas locales. El compositor de este momento se sabe a sí mismo receptor de una herencia cultural de la cual dispondrá y a la cual imprimirá el sello personal de su genio.

A continuación ampliaré la información acerca del primer tipo de nacionalismo (Indianista-nativistas) y haré mención de algunas críticas con respecto al tipo de relación que mantenía con la cultura de la cual abrevaba.

Durante el siglo XIX, después de los procesos de independencia política latinoamericana, la relación de dependencia con respecto a la cultura europea sigue vigente. Los nacionalismos musicales indianistas y nativistas, intentos tempranos por configurar una música nacional, consistían en la apropiación del color regional, melodías y temáticas del mundo indígena o negro (o mestizo, incluso) construidas y desarrolladas sobre formas compositivas del romanticismo europeo. Es decir, la forma de la música “cultura” europea se revestía del color regional pero sin permear en su estructura, ni en sus procedimientos compositivos. Y todo esto, ironiza Carpentier, “ante el peligro de desnucarse en una posible

Tetralogía de tipo incaico o azteca...»³². A continuación un comentario de Manuel M. Ponce sobre el uso de los temas provenientes del folclor musical mexicano en la música de concierto:

Si queremos evitar la fosilización de los cantos del pueblo, debemos comenzar la obra de verdadero ennoblecimiento, de estilización artística, que llegue a elevarlos a la categoría de obra de arte.³³

Replica Alejandro L. Madrid, sobre el comentario de Ponce, que esta declaración pone en evidencia la ideología colonizadora que permeaba los proyectos indianistas y nativistas, musicales del siglo XIX, y que da cuenta de la relación que mantenían las élites con la música popular. Esta mencionada “fosilización” de los cantos del pueblo tiene un marcado carácter progresista tomando sólo en cuenta el andar del hombre blanco a través de la historia como el único camino, desconociendo completamente, la multiplicidad de proyectos, distintos del capitalista, tan sólo existentes en Latinoamérica.

Existe en este sentido una ironía, porque mientras por un lado prevalece un marcado menosprecio hacia la música popular, y toda una serie de subdivisiones musicales,³⁴ que hace pensar en las estratificaciones de las castas coloniales, por el otro lado se toman dichos materiales para la configuración de los símbolos nacionales, sacándoles de sus contextos originales. A continuación un comentario del antropólogo Guillermo Bonfil Batalla respecto a este punto:

Se tomaban los motivos arqueológicos y populares de manera aislada y se combinaban sin que los contextos culturales originales de cada elemento tuvieran ningún peso significativo en la elección y agrupamiento que se presentaba en las nuevas composiciones.³⁵

Para los músicos de este momento, el valor de la música folclórica o popular se encuentra a merced de ser “rescatada” a partir de ser sometida a técnicas y procesos de composición

³² Carpentier, Alejo. *Op. Cit.* p. 13

³³ Ponce, Manuel M. “El folk-lore en la música mexicana. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse” citado en Madrid, Alejandro L. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”, en “A tres bandas”. Madrid. Akal, 2010. p.229

³⁴ Carpentier, Alejo. *Op. Cit.* p. 11.

³⁵ Bonfil Batalla, Guillermo. *Identidad nacional y patrimonio cultural los conflictos ocultos y las convergencias posibles, en Obras escogidas. Tomo IV.* México. INAH-INI, 1995. p. 402

Europeos. Este proceso de adaptación puede entenderse como un proceso de “blanqueamiento” de la cultura, es decir, como un proceso de adaptación al gusto y los cánones de la élite de poder. Identifico en este punto una fuerte tensión discursiva con respecto al mestizaje, ya que dicha construcción de la identidad nacional, dicho blanqueamiento, entra en conflicto con la *pluralidad de identidades* de Latinoamérica, por el carácter homogéneo y elitista de este tipo de nacionalismo.

...La formación y afirmación de una nueva identidad colectiva, la identidad nacional, que habría de sustituir la pluralidad de identidades existentes (criollos, mestizos, indios, negros). En lo que toca al patrimonio cultural, se plantea la necesidad de unificarlo, de crear un solo patrimonio común, que sería el patrimonio nacional...³⁶

No obstante, después de este periodo de los nacionalismos indianistas y nativistas de finales del siglo XIX, emerge una generación de nacionalismos modernistas que romperán con esas viejas usanzas europeas de las sociedades latinoamericanas del siglo XIX. Recordemos que, en la primer parte de este capítulo, se mencionó que las músicas populares latinoamericanas, son la resultante de la mezcla entre una base de origen europeo con aportaciones de grupos negros, indígenas o mestizos, y que durante el periodo nacionalista dicha música, o una selección de éstas habrá de emplearse como la base para la configuración de la identidad nacional, a fin de romper con la tradición romántica europea reflejada en la sociedad mexicana del XIX aún fuertemente vinculada con su cultura. Este anhelo de distinción de los nacionalismos latinoamericanos pretende lograr la afirmación e identificación *con lo propio*. Una modernidad enraizada en la tradición.

Resulta importante señalar que existen muchos tipos de mestizaje en América Latina, y por ello los proyectos nacionales centran la construcción de su identidad sobre distintos pilares que responden a una base común fundada durante la colonia. En este sentido, la agrupación y clasificación de castas aportaba una panorámica amplia sobre la complejidad suscitada por el mestizaje en tiempos de la colonia, y que con la entrada de los nacionalismos dicha panorámica se segmentó, y por su carácter específico tendió a perderse de vista.

³⁶ *Ídem*, p. 400

Los proyectos nacionales de Brasil y Cuba, por ejemplo, giran en torno a la identidad afroamericana igualmente fundada en el mestizaje. La samba, que en un principio se trataba de una música marginal urbana, y que actualmente figura como una de las músicas nacionales de Brasil, se tomó y difundió ampliamente en los años 30's tanto por el Estado, como por el sector privado, a través de la radio para la creación de la identidad afroamericana que permitiera la aglutinación del proletariado y su inclusión activa dentro de las insignias culturales del Brasil.³⁷ Así mismo, el compositor cubano, Leo Brouwer, afirma que “las raíces cubanas más importantes son de origen ritual. Las músicas rituales africanas tienen lo esencial rítmico.”³⁸ Dicha identidad fundada en la herencia africana se asienta en el campo de las representaciones oficiales tras el triunfo de la Revolución Cubana de 1959. En Argentina, el folclore musical del que se nutren los nacionalismos, se sostiene sobre el mestizaje resultante de la fusión de las músicas de los indios del Tucumán y la región Guaraní, con las músicas de proveniente de Europa con las que entraron en contacto a través de los misioneros Jesuitas³⁹, así mismo sumado a una velada herencia africana en las músicas del Río de la Plata. Hacia el siglo XX, anterior a la popularización del Tango, asociada al arrabal y nacida en el barrio de porteño de La Boca, la música giraba en torno a la música gauchesca. Como exponente de esta corriente tenemos la figura de Alberto Ginastera que pugna por una modernidad de raíz tradicional, o su antecesor Alberto Williams. En México, destacan las figuras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas a este respecto.

En el caso concreto de México, el filósofo José Vasconcelos, quien se encontró al frente del proyecto cultural y educativo posrevolucionario, afirma en su *Raza Cósmica* de 1925 que las virtudes de nuestros pueblos descansan en la “mayor facilidad de simpatía con los extraños”, lo que deriva en la apertura a mezclarse racial y culturalmente, quedando resaltado por contraste, el hermetismo que caracteriza a los pueblos anglosajones. Es el mestizaje⁴⁰, según Vasconcelos, el camino que alumbrará a “la raza definitiva, la raza

³⁷ Madrid, Alejandro. *Op cit.* p. 232

³⁸ Brouwer, Leo. *Gajes del oficio*. La Habana: Editorial letras cubanas, 2004. p. 87

³⁹ Aretz, Isabel. *El folclore musical argentino*. Buenos Aires. Ricordi americana. 1952

⁴⁰ Como antecedente de este pensamiento presento el siguiente fragmento del discurso de Simón Bolívar en el congreso de Angostura de 1819, El libertador, quien exalta el mestizaje como una característica intrínseca de los habitantes de tierras latinoamericanas, y quien, cabe decir, enarbolaba la idea de la creación de una federación iberoamericana: “Es imposible asignar a qué familia humana pertenecemos... El europeo se ha

síntesis o raza integral, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos y, por lo mismo, más capaz de verdadera fraternidad y de visión realmente universal”.⁴¹ Podemos observar en este pensamiento las directrices generales sobre las cuales se construye el proyecto nacionalista mexicano, mismas que han de reflejarse en la estética musical de este periodo.

El proyecto cultural mexicano postrevolucionario retrata la compleja realidad país, construida de fuertes contrastes sociales, marginación, a la vez de opulencia, descansando sobre un pasado prehispánico en la base de la nación mexicana, y los ánimos de construir una nación moderna que posicionara a México a la vanguardia internacional guardando siempre una identificación con lo local.

Es así que, volviendo al ámbito de la música, destacan las figuras de compositores como Silvestre Revueltas y Carlos Chávez, ambos de fuertes convicciones políticas que enfocaron sus esfuerzos por incorporar a las diversas clases sociales al panorama de la cultura nacional. Chávez trabajó muy de cerca con el proyecto cultural de José Vasconcelos; y Revueltas tiene obras en las que se trasluce sus ideales políticos contra el fascismo como *El homenaje a Federico García Lorca* y *La Coronela*⁴². Ambos compositores retoman, en algunas de sus obras, sonoridades, temas e instrumentos del mundo indígena y el universo popular mexicano, para integrarlos en su música. Destacan con respecto a este punto obras como el ballet indianista del Fuego Nuevo (1928) o la Sinfonía India (1936), de Carlos Chávez; y en el caso de Revueltas Cuauhnáhuac (1932) y Janitzio (1933), en las que “los indicadores –claramente audibles y diferenciados- de lo mestizo, lo popular, lo indígena y lo rural mexicanos son a la vez elementos de resistencia y de asimilación a la cultura occidental; al subrayar su individualidad, los compositores mexicanos destacan también su alteridad con respecto de dicha cultura.”⁴³ Cabe la mención

mezclado con el americano y con el africano y éste se ha mezclado con el indio y el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres diferentes, en origen y en sangre y todos difieren visiblemente en la epidermis.”

⁴¹ Vasconcelos, José. *La raza cósmica*, en *Anatomía del mexicano de Roger Bartra*. México. Plaza Janes. 2002, primera reimpresión. p. 67

⁴² Estrada, Julio. *La obra política de Silvestre Revueltas, en: en Sonidos en Rebelión*, compilación de Roberto Kolb y José Wollfer. México. UNAM, ENM. 2007

⁴³ Saavedra, Leonora. *Op. Cit.* pp. 49-50

de músicos como Candelario Huizar, José Rolón, José Pablo Moncayo, Blas Galindo dentro de la tendencia nacionalista.

Y este anhelo de distinción, de destacar la individualidad, de identificación y contacto con *lo otro*, que es *lo propio*, dotaba a la nación de la conciencia de sus cimientos ancestrales y así mismo la dotaba de un carácter modernista. En este punto es posible establecer similitudes discursivas entre los fundamentos del pensamiento mestizo de los nacionalismos, con el *anhelo de distinción y cultura de resistencia*, con respecto de la cultura de la metrópoli, que caracterizó al hombre de la colonia y que impregnó su cultura.⁴⁴

Como cierre de este apartado, y recordando nuestra elipse crítica párrafos arriba, concluyo que no sería justo decir que los músicos de este periodo se adueñaban de un patrimonio cultural que no les correspondía, ya que ellos, en medio del afluente de varias corrientes históricas, y por ser mestizos, son herederos de un patrimonio cultural amplísimo. El célebre músico brasileño Heitor Villa-Lobos declara contundentemente a través de la pluma de Carpentier: “El folclore soy yo”⁴⁵. Y es que si revisamos la vida musical de Villa-Lobos, podremos apreciar que se formó a la par dentro de la música académica y la música popular, tocaba el violoncello y estudió en la Escuela Normal de París con Paul Dukas, y era diestro guitarrista tocador de Choros. Lo anterior da como resultado que en su estilo de composición confluyan estas dos perspectivas. De igual manera, tanto Chávez como Revueltas, parten de una ruptura con la tradición europea y se aventuran a la construcción de una identidad sonora mexicana fundada en sus raíces folclóricas pero con un anhelo de modernidad. Así mismo la música de Alberto Ginastera, en Argentina, trabaja con un nacionalismo modernista enraizado en la música de base gaucha o criolla. O más tarde con el avance del siglo, Leo Brouwer en Cuba retomará las influencias de la música afrocubana.

⁴⁴ Recordemos a músicos europeos como Igor Stravinsky, quien toma temas folclóricos rusos y los integra a su discurso musical, “primitivista”, lo que significa tanto un contacto con lo otro, como un rompimiento con las tendencias de Europa Central que se encontraba convulsa por los conflictos bélicos impulsados por los alemanes. También pensemos así en Bela Bartok, compositor, fundador de la etnomusicología y esmerado estudioso de las músicas populares de Europa del Este quien fue perseguido por el fascismo. O el cubismo de Pablo Picasso en la pintura que se forma por una apropiación de principios compositivos de las artes africanas. En otras palabras, la modernidad en Europa en este momento significa mirar a lo otro, lo que no es el arte de Europa central.

⁴⁵ Carpentier, Alejo. *Op. Cit.* p. 19.

III. La guitarra mestiza, espejo mestizo de América Latina:

La historia de este trabajo se encuentra profundamente vinculada a mi camino y tránsito como guitarrista latinoamericano. La curiosidad sobre el mestizaje *per se*, y el mismo reflejado en la música, me impulsa esta tarea con el afán de indagar en aquello que me conforma y me atraviesa como músico de esta región: El reconocimiento y conciencia de mi propio mestizaje.

Trazando un paralelo que encontrará sus resonancias y representaciones en la guitarra, puestas de manifiesto en la variedad de estilos, técnicas, géneros (y la historia de éstos), que abarca la guitarra en Latinoamérica, cimentados en la capacidad que tiene el instrumento para permear en distintas clases sociales y permitir la mezcla, es que nació el concepto de *guitarra mestiza*.

Es imposible plantearme el concepto de guitarra mestiza si no es a través de mi deseo y experiencia de una música que se proyecta y resuena como un “río de infinitos rostros” que es Latinoamérica y la humanidad en su conjunto, más allá de la dimensión musical. Hablo así porque la imaginación me lo permite y, por otro lado, me lo exige.

Diario de viaje:

La idea de este panorama y la selección de las obras que lo integran, surgió durante la estancia de intercambio que realicé en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, entre julio y diciembre del año 2014. Mi experiencia, no obstante, resulta imposible desvincularla de mis andanzas extramuros a través de peñas, ferias, fiestas y carnavales donde la guitarra se encuentra presente... muy presente: latiendo.

Me “aventuro” ahora a hacer una afirmación, quizás no tan osada como parece, y que se encuentra lejos de ser un disparate, pese a la incapacidad de desvincular la experiencia subjetiva del rigor académico que este trabajo supone. Pude observar, con mucha admiración, que la práctica de la música académica se encuentra profundamente vinculada a la práctica del *folclor musical argentino*. Podría decir que la universidad y su praxis, se encuentran imbuidas en este “carácter popular” y que muchas de las músicas que se practican ahí, pasando por Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Eduardo y Juan Falú,

Carlos Moscardini, Astor Piazzolla, etc., logran un tránsito muy exitoso entre la música de concierto y la música popular (y viceversa).

No existe, a mi parecer, una frontera precisa entre una y otra, y el intercambio que se da entre ambas es muy directo, por lo que una se encuentra presente en la otra. Esta cualidad me recuerda el concepto de *circularidad de la cultura* que menciona Antonio García de León, y del cual antes he hablado. En consecuencia, existe sobre la interpretación de esta música académico-popular, una tradición y rigor que hasta entonces sólo atribuía a la interpretación de los textos de Bach, Beethoven, Brahms, y que al menos dentro del marco académico de donde yo provengo no se consideraba con tal precisión la interpretación de la música de concierto latinoamericana enraizada en el folclor,⁴⁶ que incluso a veces se le miraba y abordaba con cierto desdén, como si se tratase de una “música menor”.

En este contexto, la guitarra juega un papel muy singular al situarse y posicionarse como un instrumento que se encuentra en un tránsito *de ida y vuelta* entre estos universos aparentemente distanciados, y es por esta cualidad muy particular que afirmo el carácter mestizo de la guitarra. Imagino este instrumento como un nodo atravesado por el universo latinoamericano, hecho de diversos tiempos, que se desprenden desde el barroco.

Los deseos y el horizonte:

Como ya he mencionado, la guitarra estudiada en este trabajo se nutre del universo musical popular latinoamericano. A su vez, la variedad de forma y contenido de las obras que integran este panorama está fundada en la diversidad de grupos que pueblan el continente.

⁴⁶ Este concepto como lo he empleado a través de este trabajo, me produce, no obstante, un gran escepticismo que trataré de explicar: se dice que hay folclore, o arte popular, y un arte culto; entiéndase que me refiero a la música. Uno hecho por el pueblo y otro por artistas oficiales, y que son oficiales porque reciben el patronazgo del gobierno en turno. No obstante, como he dicho, este arte, se construye en referencia a ese “folclore”, pero yo me pregunto ¿es necesario hacer esto? La falta de una respuesta satisfactoria ante esta pregunta me llevó a hurgar en la historia de dicho arte y me encontré con el momento de mestizaje producido por el impacto, no voy a usar la palabra “encuentro” sin dejar de pensar en colisión, en choque telúrico, de múltiples universos en un momento específico de este continente, me refiero por supuesto al encuentro del mundo indígena, negro, e ibérico, que tuvo como resultado, en el campo musical, el surgimiento del folclore musical latinoamericano, que lo caracteriza como mestizo. Y justo ahí, visto el mestizaje como tránsito ¿Dónde comienza uno y donde el otro? A mi parecer, en este universo circular latinoamericano, establecer una distinción, una frontera, es tarea ociosa.

No obstante, considero importante especificar que la música latinoamericana aunque se encuentra nutrida por los aportes de grupos afroamericanos, amerindios, españoles, portugueses, o europeos en general, mi atención se fija en la música proveniente de la mezcla de estos grupos, que resulta en *algo distinto* de lo originalmente mezclado.

Aquí recupero una idea del compositor uruguayo, Coriún Aharonian, sobre la música como “*una representación sonora de la diversidad de las culturas musicales, sonar diferentemente que en Europa -ella debe ser mestiza.*”⁴⁷ Este *ser diferente*, este componente de resistencia cultural y búsqueda de la identidad, presente desde el periodo barroco y centrado en la figura del criollo⁴⁸, continúa latiendo en el corazón de América Latina entre sus compositores contemporáneos. Otro uruguayo, que transita como los maestros del Siglo de Oro de la alta cultura a la cultura popular, extremos a mi parecer artificiales, Daniel Viglietti, nos recuerda en su célebre *Canción para mi América* que “la guitarra Americana, peleando aprendió a cantar”. “Peleando” las luchas por su identidad es como la música, la cultura, andan el camino hacia su originalidad y posicionamiento como un arte nuevo, concreto en sí mismo. Mestizaje es, entre muchas otras cosas, un anhelo de distinción y a la vez un juego de espejos donde la fuente llega en ocasiones a diluirse.

Con sus múltiples formas, la guitarra (recordemos la consideración de instrumentos con los que se encuentra emparentada hecha al principio de este trabajo), presente en el universo latinoamericano, recibe esta variedad y la deposita entre sus cuerdas. Por ello, la construcción del concepto de la guitarra que vislumbro en este trabajo es la de la guitarra como una encrucijada planetaria, y temporal, donde convergen la tradición de raíz y la modernidad, “camino sonoro” latinoamericanos a decir de Atahualpa Yupanqui.

Como veremos en el curso del análisis que ilustra con casos particulares lo dicho aquí, la guitarra de concierto latinoamericana recoge de las músicas populares algo particular, regional, en cada caso. No dejo de contemplar que fueron creadas en el marco nacionalista, pero me asomo a ver qué hay detrás de ese marco, y en qué se fundamenta.

⁴⁷ Mello, Chico. *Coriún Aharonian y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana, en Sonidos y hombres libres, Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, compilación de Hans-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel. España. Iberoamericana-Veruert. 2014. p.84

⁴⁸ Distingo de dos tipos de criollismo: el primero como un hombre nuevo, emancipado de la metrópoli y busca la originalidad de su cultura. Y el segundo, como el miembro de una clase que vive a la sombra de la metrópoli y anhela su integración a ella.

La guitarra que Brouwer propone evoca las sonoridades de los tambores afrocubanos, y la construcción de su música guarda elementos de la música ritual, permeada por la colectividad; la guitarra que Chávez construye se transforma en múltiples instrumentos ceremoniales de un México prehispánico imaginario, podríamos pensarla como un Mecahuéhuétl; Ginastera escribe efectos y sonoridades de la música de los gauchos cuyo instrumento inseparable es la guitarra; y Sánchez, hace música latinoamericana en sí, fundada en la variedad, y en este caso particular en los trabajos de Violeta Parra; su guitarra abreva de estilos particulares de ejecución de la guitarra chilena.

Dado este panorama de la diversidad contenida en este instrumento, en síntesis, la guitarra es el nodo donde suceden estas músicas, instrumentos, personajes, performances, distintos entre sí, a la par de representarse a sí misma.

En este horizonte latinoamericano de mezclas, transformaciones y luchas por la identidad, es donde la guitarra clásica, que en cuestiones organológicas es prácticamente el mismo instrumento diseñado y construido por Antonio de Torres a mediados del siglo XIX en España, toma en América Latina autonomía e identidad propia en cuanto a sus contenidos y técnicas de ejecución. Reflejo del mestizaje cultural-musical latinoamericano es lo que denomino en el presente trabajo como *guitarra mestiza*.

CAPÍTULO II

CUBA: EL CONCIERTO DE TORONTO. LEO BROUWER Y LA MÚSICA RITUAL AFROCUBANA.

*“Aquí en la entraña de nuestro pueblo
hay aún mucha música bantú o conga en los bailes campesinos,
Tenemos música gangá, de la que se dice que procede la rumba primitiva,
Algo de la música arará o dajomé, la música que en Haití se llama vodú,
Que aquí suele mezclarse con la lucumí,
Y por fin, la música africana que en Cuba es la más conservada y varia,
La de las liturgias religiosas de los negros Yoruba.”⁴⁹*
Fernando Ortíz

Introducción.

En la música de Leo Brouwer convergen las vertientes de distintos mundos musicales: el de la música tradicional cubana donde se encuentran el universo africano y español, y el de la vanguardia musical del siglo XX, por ello considero la música de dicho compositor como mestiza. Para fines de este trabajo he colocado mi atención en su música para guitarra, particularmente la que se encuentra permeada por las temáticas de raíz afrocubana, insertándose con éxito en la problemática de este trabajo al recibir la guitarra los dotes de un universo cuya herencia se remonta a la época colonial, y se proyecta como la base de la construcción de una identidad nacional cubana a través de la cultura, construcción en la cual Brouwer funge como participante. En palabras de Brouwer:

La música es un renglón de la cultura que enriquece el complejo político-social de un pueblo, se identifica con éste y lo representa... El músico es un obrero en el sentido específico o semántico de la palabra.⁵⁰

⁴⁹ Ortiz, Fernando, citado por Alejo Carpentier en *Afrocubanísimo, en La Música en Cuba*. México. Fondo de Cultura Económica, 1980, segunda reimpresión. p. 295

⁵⁰ Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación, en Gajes del Oficio*. La Habana: Editorial letras cubanas, 2004. p. 28

Esta inclinación social de la cultura no fue una constante siempre en Cuba, el relego de los negros y la marginación de su cultura dentro del panorama nacional es un rasgo de los primeros años de la República pre-revolucionaria, principalmente. En el panorama de los músicos pioneros que emplean materiales compositivos extraídos, o mejor dicho generados a partir del conocimiento de los universos musicales afrocubanos, figuran los nombres de Alejandro García Caturla, Amadeo Roldán y Ernesto Lecuona. Escribe Alejo Carpentier, acerca del desdén con que es mirado lo *negroide* y su presencia en la música cubana a principios de siglo XX en Cuba:

La repugnancia de Sánchez de Fuentes⁵¹ a admitir la presencia de los ritmos negroides en la música cubana, se explica como reflejo de un estado de ánimo muy generalizado en los primeros años de la República. Hacía tiempo que los negros habían dejado de ser esclavos. Sin embargo, en un país nuevo que aspiraba a ponerse a tono con las grandes corrientes culturales del siglo, lo auténticamente negro –es decir: lo que realmente entrañaba supervivencias africanas al estado puro- era mirado con disgusto, como un lastre de barbarie que sólo podía tolerarse a título de mal inevitable.⁵²

Este rasgo de negación de las raíces no-europeas de nuestro continente, lo hemos visto presente en las élites del poder del siglo XIX, encargadas de dirigir los proyectos culturales en los años posteriores a las luchas de independencia con respecto a España. Este calificativo de *barbarie* coincide con la actitud paternalista que tienen otros músicos hacia el arte que no emana, pertenece, ni representa a la élite. Así mismo, conduce a otra latitud y a las palabras de Domingo Sarmiento en la Argentina, que se tornaban en consigna durante el periodo de la Conquista del Desierto⁵³.

No obstante, una actitud muy distinta es la que mantienen los músicos post-revolucionarios ante las herencias afrocubanas. Leo Brouwer participa, junto con otros artistas cubanos, en la construcción de un arte de base social, mediante las *brigadas musicales* y en la creación del *Grupo de Experimentaciones Sonoras del Instituto de Artes e Industria*

⁵¹ Eduardo Sánchez Fuentes fue un compositor y escritor cubano. Autor de varios libros sobre la música folclórica cubana.

⁵² Carpentier, Alejo. *Afrocubanísimo, en La Música en Cuba*. México. Fondo de Cultura Económica, 1980, segunda reimpresión. p. 286

⁵³ La Conquista del desierto fue una campaña militar argentina realizada entre 1878 y 1885 por parte del gobierno federal que tuvo como consecuencia el despojo territorial de los pueblos originarios que ocupaban esa región.

Cinematográficos. Así mismo, es impulsor de los músicos que integran la *Nueva trova cubana*, baste recordar a Silvio Rodríguez quien recibe influencia de Brouwer. Con ello se impulsó a la música y a las artes cubanas, creando un arte rico en contenidos sociales en el que se depositaron los ideales de la Revolución Cubana de 1959. “En una revolución permanente, se transforman todas las partes o mecanismos que es necesario cambiar”.⁵⁴ Esta tendencia al cambio, a la innovación, es el distintivo que caracteriza a la revolución como antagónica a las élites del poder económico, cuyo interés se centra en la conservación de las formas de creación tradicionales con las que se identifica.

En el Concierto de Toronto pueden percibirse motivos, procedimientos, tiempos y alusiones de la música ritual afrocubana que constituye, parafraseando a Brouwer, la raíz principal de la música cubana. El Concierto se compuso para el Festival de Toronto de 1987, y su estreno estuvo a cargo del guitarrista australiano John Williams, el mismo año. El título sólo figura como una dedicatoria al festival y no influyen en su carácter.

CONTEXTO BIOGRÁFICO

Leo Brouwer es un compositor, guitarrista y director de orquesta, nacido en La Habana, Cuba, en el año de 1939. Es receptor de la escuela guitarrística de Francisco Tarrega, estudió guitarra con Isacc Nicola, quien a su vez fue alumno del guitarrista y pedagogo Emilio Pujol. Más tarde, en la *Juilliard School of Music* realizó estudios de composición con Stephan Wolpe. Es continuador de la línea de compositiva de Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), línea que se basa y orienta hacia y desde la música afro-cubana. Junto con los compositores Héctor Angulo (1932), Carlos Fariñas (1934), Roberto Valera (1938) y Calixto Álvarez (1938), integra la vanguardia musical cubana; trabaja como militante de la cultura pretendiendo dar un impulso a la vida musical de Cuba recién triunfada la revolución popular de 1959. Esto posicionó el arte nacional como un arte de vanguardia en el que se conjugan la música popular y la música erudita.

Se distinguen 3 periodos compositivos en la producción musical de Leo Brouwer: un primer momento de corte nacionalista, donde integra las bases del folclore afrocubano y

⁵⁴ Brouwer, Leo. *Op. Cit.* p. 31

latinoamericano a su música; el siguiente periodo, donde integra parte del movimiento de vanguardia musical cubano, y pone en contacto con lenguajes como el serialismo, el dodecafonismo, la música aleatoria y la música electroacústica; y actualmente, un tercer periodo de “nueva simplicidad” en el que se recogen elementos de la música afrocubana con concepciones extraídas del minimalismo y que podría entenderse así mismo como una síntesis de los dos anteriores. A este último periodo pertenece la creación del Concierto de Toronto (1987) al cual dedicaré lo que resta del capítulo.

CONTEXTO DE LA OBRA

Por sus materiales, su modo de desarrollo y temática, puede ubicársele dentro del tercer periodo compositivo de Brouwer, quien tras estar inmerso en la práctica de la música serial y aleatoria decide “holgarse” hacia cierta “simplicidad”, asociada a la idea del minimalismo musical, en la que pone a convivir simultáneamente los elementos de la música afrocubana con prácticas de la música contemporánea, entendiendo a esta última como música europea. Brouwer dice al respecto de este periodo:

Cada vez me hacía más abstracto y hermético. No podía comunicarme, y como esto para mí es fundamental, fue como una vuelta a casa, suavicé un poco mi estilo, quizás con algo de simplicidad [...]. De hecho la base de esta música está en los llamados países del Tercer Mundo, en Japón y en las Américas, fuera de la Europa Occidental. Mi nueva manera es parte de un movimiento general hacia la simplicidad, basada en la música de nuestros países.⁵⁵

Pertenecientes a este tercer periodo compositivo, datan así mismo obras inspiradas en el imaginario africano y afrocubano, y que se emparentan en el uso de temas y motivos con el Concierto de Toronto: *El Decamerón negro* (1981) y *Rito de los Orishas* (1991), por mencionar algunas. Dice Brouwer, al respecto de la herencia africana presente en la música cubana:

⁵⁵Brouwer, Leo. *Gajes del oficio*. La Habana: Editorial letras cubanas, 2004. p. 86.

Las raíces cubanas más importantes son de origen ritual. Las músicas rituales africanas tienen lo esencial rítmico. El ritmo africano es de continuos, figuraciones pedales y constantes, que son elemento fundamental de la música popular y el colchón de la músicaailable.⁵⁶

Para Leo Brouwer, la música cubana tiene múltiples componentes históricos que la definen en la actualidad: entre sus elementos constitutivos figuran la presencia de elementos africanos y españoles, *lo negro y lo guajiro*, que dan origen a *lo cubano*, relacionado al concepto de lo “criollo”,⁵⁷ “integración, pluralidad, mezcla, y por tanto, riqueza”⁵⁸; en tanto a la instrumentación, la presencia de los tambores y la guitarra, respectivamente como representantes de cada región; en cuanto a la forma musical o estructura (así mismo en la danza), elementos rituales y de celebración africana, y festivas y sociales o de salón, españolas,⁵⁹ y en tiempos actuales el contacto con la música de vanguardia europea. Esas confluencias la caracterizan como una música mestiza, o “*criolla*”, término que Brouwer emplea en referencia a Carpentier, en donde suceden a la vez múltiples tiempos y universos.

Una de las ideas constantes en este periodo compositivo de Brouwer es la referencia a la música ritual, y a mi juicio, ésta es una de las ideas que se presenta y desarrolla en el Concierto de Toronto: la del ritual religioso afrocubano, específicamente yoruba, y con ello la huella y presencia viva del mundo africano en la música cubana post revolucionaria. El concierto posee un imperante carácter rítmico, rico en “continuos, figuraciones pedales y constantes”⁶⁰, así como reiteraciones cíclicas que lo vinculan con la característica cíclica del rito, y del mito en el que éste se basa.

Esta rítmica de continuos, pedales, motivos reiterantes, de “vuelta sobre lo mismo”, puede explicarse en el ámbito musical por la existencia en Latinoamérica de dos temporalidades

⁵⁶ *Idem.* p. 87.

⁵⁷ En el primer capítulo se había mencionado el concepto de criollo de Alejo Carpentier, en el sentido de originalidad y emancipación cultural.

⁵⁸ Brouwer, Leo. *Op. Cit.* p. 55.

⁵⁹ Brouwer, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*, en Gajes del Oficio.

⁶⁰ Aquí se hace una especificación acerca de lo que Brouwer entiende por lo rítmico: “lo ritual y lo folklórico, contiene células perceptibles de manera subliminal. Tanto en lo melódico como en lo rítmico, se debe – además de no repetir- no redundar y no crear músicas predecibles, por lo tanto evadir la secuencia”. Brouwer, Leo. *Op. Cit.* p. 87.

que coexisten y que parecen contraponerse: la ritual, de tiempos circulares que se repiten, ligada principalmente al mundo agrícola, campesino, religioso, vinculado a la memoria y a la raíz; y la segunda, fundada en la concepción de un tiempo lineal acorde con el “progreso” del mundo capitalista. Concebibles pese al carácter contrastante de estas dos concepciones de tiempo-espacio, y a lo paradójico de su concepción, el mundo ritual y la sacralidad que conlleva, ante su objetivación y explotación.⁶¹ Sobre este encuentro de tiempos, de “*la convivencia simultanea de épocas diversas sin contradicción aparente*”, un comentario de Brouwer:

El tiempo histórico no es otra cosa que el ritmo inventado por el hombre para medir su propio tiempo ritual. Ciclos donde el “rito” se establece en períodos de celebración y preparación del nuevo rito –idéntico siempre- que ocurrirá exactamente en el mismo momento futuro que llamamos fecha. Sólo el arte occidental cambia constantemente y puede permitirse el lujo de trocar la visión lineal de la historia.⁶²

En el mundo Latinoamericano son abundantes los mitos y leyendas, y no constituyen los signos de un mundo irracional, sino que son los fundamentos de *otra* racionalidad distinta a la occidental iluminista.

Cuba es un país donde se mantienen vivas muchas cosmogonías africanas, debido a la intensa trata humana, de pueblos africanos, que se da desde los inicios de la Colonia, y que se extiende hasta ya muy entrado el siglo XIX. Este hecho permitió la preservación, y constante actualización de los mitos, lenguas, prácticas religiosas, músicas, cantos y danzas, de raíz africana. Aunque pertenecientes a distintas etnias africanas, como la Yoruba, Bantú, Kantanga, Arará, Dahomeyana, etc., fue el “permiso” de asociación, concedido por autoridades coloniales, con fines de control y organización, lo que permitió la conglomeración de estos grupos en cabildos,⁶³ cofradías y sociedades Ñañigas, como sociedades de asistencia mutua y apoyo “constituidos por los hijos de “naciones””⁶⁴. Aparte de la conservación de sus cosmogonías, cultura, prácticas, ritos, a su vez se propició la

⁶¹ Ocampo López, Javier. *Mitos y creencias en los procesos de cambio, en América Latina en sus ideas*. México. Siglo XXI editores. 2000

⁶² Brouwer, Leo. Op. Cit. p. .53

⁶³ Roy, Maya. *Músicas cubanas (Musiques Cubaines, trad. Iciar Alonso Araguás)*. Lavel, Editorial Akal. 2003.

⁶⁴ Carpentier, Alejo. *Afrocubanismo, en La Música en Cuba*. México. Fondo de Cultura Económica, 1980, segunda reimpresión. p. 291.

mezcla de universos, imperando naturalmente, la del grupo más numeroso, y que por ello Cuba ostenta dicha relación viva con algunos pueblos de África.

Siempre de carácter colectivo, música, danza y canto constituyen un conjunto en sí, un sistema ligado al culto religioso, como un modo en que se dialoga, se vincula, y se hacen presentes los dioses en el mundo de los hombres. En este contexto los tambores empleados en el ritual son instrumentos sagrados, y su ejecución queda a cargo de iniciados “*que hacen hablar a los tambores*”, entrenados arduamente en la práctica de complejos ritmos y toques, ya que estas músicas constituyen el vínculo entre dioses y hombres.⁶⁵

Dicha herencia africana impregna la cultura cubana postrevolucionaria. Este influjo tiene un impacto directo en las músicas populares que se transmite y modifica de generación en generación. La consideración de esta raíz, permea la construcción de la *identidad nacional* una vez establecida la Revolución popular Cubana, y se sustenta, como mencionamos en el capítulo anterior, en la inclusión de los sectores afrocubanos al panorama de las representaciones nacionales.

Tomando en cuenta lo mencionado, a continuación se presenta el análisis del Concierto de Toronto. Haré mención de los elementos afrocubanos persistentes a lo largo de la obra, que se tipifican desde el uso de *temporalidades, ritmos, escalas, alusiones a los tambores batá* y así mismo, *funciones* de la guitarra en la música popular. Para facilitar el acercamiento y entendimiento de los mismos, se despliegan en forma de escaleta, es decir, manteniendo el orden dado por Brouwer al concierto.

ANÁLISIS

Las categorías sobre las que realicé el análisis que a continuación expongo contemplan sonoridades, ritmos, fraseos y procedimientos empleados en la música ritual afrocubana. Ello no quiere decir que sean propios de ésta y que no se presenten en otras músicas, pero debido a la orientación que he decidido dar a este trabajo resulta coherente darle una lectura desde este tipo de música.

⁶⁵ Roy, Maya. *Músicas cubanas (Musiques Cubaines, trad. Iciar Alonso Araguás)*. Lavel, Editorial Akal. 2003. p. 19.

El concierto está compuesto por tres movimientos, que aunque cuentan con cambios de tempo internos, en lo general pueden clasificarse como una forma tripartita tradicional, rápido-lento-rápido, a la manera tradicional de los conciertos europeos. Estos cambios internos de *tempo* dotan de variedad al relato y se acoplan a la existencia de distintas temporalidades dentro del ritual,⁶⁶ así mismo, como ya se había comentado previamente, estos responden a la coexistencia de tiempos africanos y tiempos occidentales en Latinoamérica.

La orquesta está conformada por un nutrido set de percusiones, un set de cuerdas, un set de alientos, un piano, y la guitarra solista. Tanto las percusiones como los alientos refuerzan colores, acentos, acompañan, y en ocasiones doblan parcial o íntegramente, las intervenciones de la guitarra. El piano generalmente aparece en los pasajes de *tutti*, y principalmente se mantiene en el registro grave. Y las cuerdas funcionan a manera de coro que imita y desarrolla, a la vez que contrasta, los motivos propuestos por la guitarra. A mi juicio, la forma en que se organiza la orquesta, mayormente durante el primer y tercer movimientos, está emparentada tanto con la organización de los tambores batá, yoruba; y en un sentido formal lo emparento con el desarrollo de un ritual. El segundo movimiento, que se trata de un tema con variaciones, refleja la esencia criolla de la música cubana.

A continuación se presenta el análisis del primer movimiento del concierto:

⁶⁶ Aunque el uso de estos cambios de tempo no es una característica única de esta música, lo importante es lo que significan dentro del contexto específico de la pieza, y a la vez está dentro del contexto cultural, social en el que se encuentra inmersa la misma. Por lo tanto, considero que su desarrollo, orquestación y concepción de las mismas, están mayormente emparentados con la música afrocubana, concretamente con las baterías de tambores batá de las ceremonias Yoruba, y la forma de los himnos ceremoniales. No obstante, así mismo, es posible identificar los rasgos del mundo hispánico y occidental, ya desde la guitarra y el hecho de ser una forma de concierto, pero que como he dicho antes se reviste y se construye con un significado y sentido distinto.

I movimiento

El movimiento es abierto por la voz de un corno, donde se presenta la cabeza del tema del movimiento, en un tempo Moderato ($\text{♩} = 76$), y a manera de anunciación que anticipa lo que ha de desarrollar la guitarra más tarde. A la entrada del corno, le contrasta un pasaje creado por desfases rítmicos a cargo del grueso de la orquesta. Este pasaje inicial, desde el enfoque ritual, es de anunciación o planteamiento de una *situación cósmica*⁶⁷, lo que quiere decir que se presenta la idea de un tiempo mítico en el cual es planteada una historia primordial, representada por el contraste entre dos tiempos-espacios: el sagrado y el profano (Lo sagrado y su enunciación, contenido en el corno; y lo profano en el grueso orquestal que le contrasta). Visto así, este pasaje introductorio funge como *invocación o esordio* en el cual, visto desde la práctica yoruba, se “baja al *Orisha*”, mediante rezos y bailes, o, visto de otra manera, el conocimiento divino que ha de ser depositado en un iniciado, en este caso la guitarra, que más adelante aparecerá. A continuación el pasaje que ilustra dicha idea:

The image shows a page of a musical score for the introduction of the first movement. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 76 (♩ = 76). The score is in 4/4 time and features several instruments: Flute, Clarinet 1, Clarinet 2, Horn (Cor), Trumpet, Marimba, Percussion (I and II), and Piano. The Horn part is highlighted with a red box, showing a melodic line starting with a 'p' dynamic. The Marimba and Piano parts show complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *pp*, and includes performance instructions like 'muted' for the trumpet and 'lv' for the tam-tam.

Del compás 1 al 6. Este esquema pertenece a la introducción del primero movimiento del concierto. Nótese la alternancia entre el tema expuesto por el corno contrastado por la parte de desfases rítmicos de la orquesta. Esquema 2.1.1

⁶⁷ El concepto de situación cósmica que Mircea Eliade emplea, se refiere al momento de crisis o quiebre con un orden establecido para generar uno nuevo, cuyas reglas o estructura difieren sustancialmente del anterior. Así mismo tiene que ver con el establecimiento de un tiempo ritual, en el que dicho tiempo, al ser sagrado se distingue de lo profano. Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano (Das Heilige und das Profane)*, Traducción al español Luis Gil, catedrático Universidad de Madrid). Barcelona. Labor, editorial. 1985, Sexta edición.



Del compás 1 al 3. Esquema 2.1.2

Lo anterior es un detalle del dibujo melódico del corno correspondiente al tema “A” del primer movimiento del concierto. A continuación se presenta el detalle del mismo tema, expuesto, y posteriormente desarrollado, por la guitarra en su entrada en el compás 30, señalado por el número de ensayo “B”, *Piú mosso*, $\text{♩} = 100-108$. El cambio de tempo que aquí sucede se puede entender dentro del ritual como el paso a la danza. Nótese que por las características organológicas de la guitarra el tema es doblado por en octavas.



Compás 30. Esquema 2.1.3

Posteriormente, a la entrada del solista, como se muestra en el siguiente esquema, el tema es imitado parcialmente por la sección de cuerdas resaltando el intervalo de 3era menor, que funciona como “cola” del tema, y como un *eco* que se propaga entre las cuerdas, siendo presentado en el mismo sentido de la “cola” del tema *re-si* o invertido *si-re*. A continuación la misma entrada del solista y su respuesta.

Compás 30 y 31. Esquema 2.1.4

Esta dinámica antifonal, de pregunta-respuesta entre el solista y el coro, se repite en 3 ocasiones. La relación que guarda la guitarra con la sección de cuerdas es similar a la que se establece en los ritos yoruba cuando se invoca a los *Orishas* por medio del *akpwón*, solista o iniciado, en quien está depositado el conocimiento divino y por lo tanto el responsable de su transmisión hacia su pueblo, que le sigue a coro (*ankori*) imitando los cantos que él entona. Carpentier escribe al respecto:

En los cantos religiosos yoruba el solista antifonero inicia o levanta el canto a la comodidad de la garganta, y el coro, denominado Ankori, le responde en el mismo tono de aquel.⁶⁸

Desde la óptica particular de este trabajo, esta imitación responde a “razones de ornamentación”, sino que se interpreta desde el contexto de la práctica colectiva como la forma de transmisión oral del conocimiento. Dicha práctica es característica de la música ritual, y desde esta perspectiva puede ser entendida como la razón por la cual Brouwer alterna las intervenciones del solista con las de la orquesta,⁶⁹ sin por ello desconocer que en las músicas de concierto europeas existen procedimientos similares.

The image shows a musical score for guitar and strings. The guitar part is in the upper system, marked with a dynamic of *p* (piano). The string part is in the lower system, marked with a dynamic of *p* (piano) and includes the instruction *(pizz.)* (pizzicato). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern. The guitar part is marked with a dynamic of *p* and the string part is marked with a dynamic of *p* and includes the instruction *(pizz.)* (pizzicato). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern.

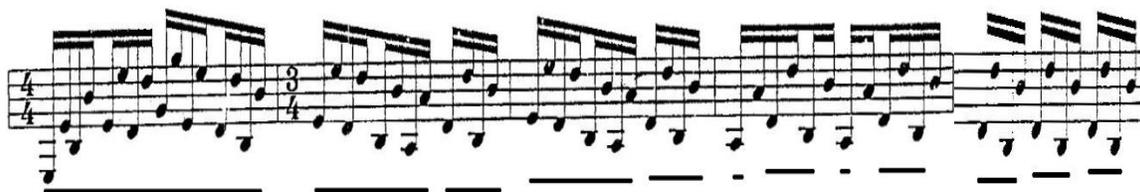
Del compás 33 al 37. Esquema 2.1.5

En este esquema se pone de manifiesto como la sección de alientos, en este caso trompeta y flauta refuerzan e imitan el tema que desarrolla la guitarra. La sección de cuerdas, de igual

⁶⁸ Fernando Ortíz citado por Carpentier en el *Op. Cit.* p. 296

⁶⁹ Roy, Maya. *Op. Cit.* p. 26

manera que en el esquema pasado, se mantiene generando un eco creado por la repetición del intervalo de tercera menor.



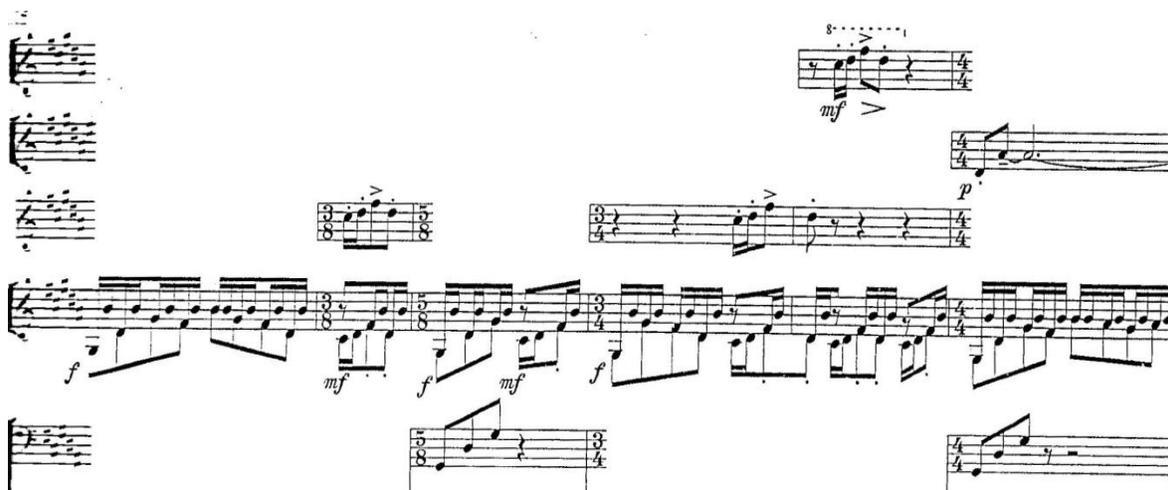
Del compás 46 al 50. Esquema 2.1.6

El anterior esquema donde sólo he recuperado la parte del solista me resulta muy interesante. Las líneas rectas bajo el pentagrama las he colocado yo y son una posible distribución de los acentos, tomando en cuenta los “modos rítmicos”⁷⁰ empleados durante el ritual, resultantes de una forma narrativa de la música y en consecuencia emparentados por ello con la palabra. Esto se fundamenta porque dentro del ritual yoruba, la concepción de ritmo es distinta al de los periodos cíclicos reiterantes y predecibles.

Una constante es la célula compuesta por el intervalo de tercera menor descendente, del que ya he hablado, que aparece siempre como conjunto. Nótese, que aunque dicho desarrollo está contenido dentro de compases con una medida dada (y cambiante), la organización interna de los acentos altera la lógica de éstos. Si lo pensamos desde las corcheas del bajo, la organización podría resultar así: 8, correspondientes al primer compás; 4, 2, al segundo; 4, 2, al tercero; 1, 2, 1, 2, al cuarto y 2, 2, 2 (tómese en cuenta los cambios de compás previamente sugeridos por el compositor).

A continuación doy otros ejemplos del desarrollo del mismo tema “A” y de la *cadencia* del primer movimiento donde esta noción está presente:

⁷⁰ Carpentier, Alejo. *Afrocubanísimo*, en *La Música en Cuba*. México. Fondo de Cultura Económica, 1980, segunda reimpresión. p. 300



Del compás 105 al 110. Esquema 2.1.7

En este ejemplo puede apreciarse contrastes rítmicos dados por la aparición de distintos compases, lo que produce una serie de acentos dispares. Respecto a los cambios de acentuación en la música ritual afrocubana, a los que hago referencia, Carpentier escribe:

En efecto ¿cómo vamos a hablar de ritmo propiamente dicho, cuando nos encontramos con una verdadera frase, compuesta de valores y grupos de valores, cuya anotación excede el límite varios compases, antes de adquirir una función rítmica por proceso de repetición? Cuando esto se produce, y es frecuente, estamos en presencia de un modo rítmico, con acentos propios que nada tienen que ver con nuestras nociones habituales del tiempo fuerte y del tiempo débil. El tocador acentúa tal o cual nota, no por razones de tipo ocasional, sino porque así lo exige “la expresión” tradicional del modo rítmico producido ¡No por mera casualidad los negros suelen decir que “hacen hablar a los tambores!”⁷¹

En ese mismo sentido, la cadencia tiene características similares a las del *modo rítmico* al que se refiere Carpentier, dadas por la ausencia de compás y la presencia de frases largas y “respiradas”:

⁷¹ Carpentier, Alejo. *Op. Cit.* p. 300.

The image displays a musical score for a cadence in compás 221, organized into three staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, marked with the number 221. It features a series of chords and melodic lines, with annotations including 'IV', 'II', 'movendo', and 'dim.'. The second staff continues the melody, marked with 'più sonoro' and dynamic markings 'p', 'sfz', and 'sfz'. The third staff shows more complex rhythmic patterns with groupings of notes (e.g., 4, 3, 6, 4, 4, 7:8, 6) and dynamic markings 'sfz', 'pp', and 'f'. The score is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

Cadencia. Compás 221. Esquema 2.1.9

Nótese, en primer lugar, un “cero” en el lugar que ocupa la indicación de compás, lo que dota de libertad y ambigüedad la repartición de los acentos, y no establece una figura rítmica base (negra, corchea, etc.) que establezca una mínima; y por otro lado, la irregularidad de los periodos que en esta gran frase aparecen marcados por la aparición de calderones, que sirven para delimitar el final de cada periodo. Así mismo, destacan los grupos de notas en organizaciones de 1, 2, 4, 5, 6, 7; y que aún dentro de los mismos, la distribución de los acentos puede ser variada. Nótese también que al principio de cada periodo hay una nota larga, blanca, blanca con puntillo, redonda, o redonda con puntillo, que marca el comienzo de éste.

Desde la perspectiva del ritual, la aparición de este *punto común* al principio o al final de cada frase, es el establecimiento y delimitación de un espacio o tiempo sagrado, similar a lo que sucede en los rezos o cánticos de un ritual, en que la repetición de una palabra, o una serie de palabras, conduce al éxtasis religioso y con ello al estado de “posesión” del dios. Dentro del ritual yoruba esto se llama “*bajar al santo*”, en el cual el espíritu del dios se expresa a través del canto del iniciado, el cual es el encargado de transmitir la enseñanza de la deidad a su pueblo, que repite esa enseñanza en coro. A continuación incluyo una

línea desarrollada por la guitarra donde a mi juicio se expresa esta idea de continuidad, y que a su vez caracteriza a esta música, o la vincula, con el minimalismo.



Del compás 51 al 54. Esquema 2.1.10

A este respecto, añado a continuación otra cita de Alejo Carpentier:

Si la práctica de “hacer bajar al santo” se acompaña de un canto monótono, cuya finalidad es engendrar la obsesión, la idea fija, propiciadora del éxtasis, en las fiestas ñañigas, por ejemplo, hay tantos cantos diferentes como frases presenta el complicadísimo ceremonial iniciaco... A más recitaciones de fórmulas “en lengua”, medidas sobre el parche de un tambor.⁷²



Del compás 196 al 200. Esquema 2.1.11

Mismamente obsérvese la guitarra, tercer sistema: este pasaje responde al mismo patrón de crecimiento, repetición y cambio gradual que lo emparenta con el carácter “monótono” del rezo de invocación en el ritual. Nótese, así mismo, la simpleza de los pedales de acompañamiento, su articulación, construida por los clarinetes en los pentagramas superiores.

⁷² Carpentier, Alejo. *Op. Cit.* p. 301.

Estos compases pertenecen al número de ensayo “E” y marcan el final de la primer parte del movimiento. Me resultan muy importantes, porque a partir de aquí identifico el momento del ritual en que “*los tambores se calientan*”. Nótese que la orquesta, con excepción del grupo de alientos que lleva una melodía, porta un motivo rítmico que podría asociarse a los toques de una batería de tambores. Cabe señalar que este motivo rítmico se empleará de nuevo en el tercer movimiento, junto con la melodía que se encumbra en la sección de alientos. La conjunción de la orquesta organizada de esta manera, los distintos registros y colores que implica, son aspectos que pueden encontrar su paralelo en la diversidad de los tambores empleados en el ritual.

Compases 94 y 95. Esquema 2.1.12

En el siguiente ejemplo se muestra la reducción de ese mismo motivo rítmico en la guitarra, con una ligera variación:



Del compás 191 al 193. Esquema 2.1.13

La batería “*sencillamente prodigiosa*” está compuesta por tres tipos de tambores, “*bimembranófonos, ambipercusivos, de caja clepsídrica de madera, cerrados, y de tensión permanente por un cordaje de piel*”⁷³, denominados *Tambores batá*. El más grande de ellos y a partir del cual se afinan los otros dos, se llama *Iyá*, “*la madre de los tambores*”; le sigue *Itótele*, el mediano; y por último el más pequeño *Okónkolo*.⁷⁴

Esta mención del repertorio de tambores, puede darnos una idea de la variedad de colores que posee el set de percusiones en los rituales, y la razón del grueso orquestal que emplea Brouwer en esta parte.

A continuación expongo un pasaje donde aparece un fuerte contrapunto rítmico en el cual guitarra, piano y percusión se refuerzan mutuamente, y al que se contraponen la sección de cuerdas. Este álgido momento corresponde a cuando los “*tambores se calientan*”, expresión usada por Carpentier para indicar el momento del ritual en que el ingenio de los tamborileros alcanza su máxima inventiva. Para mí esto es, me permito usar calificativos, sencillamente *glorioso*, un momento de comunidad y comunión.

⁷³ Fernando Ortíz citado por Carpentier en Op. cit. p. 297

⁷⁴ Añado lo que escribe Carpentier sobre otros tambores rituales “Además, deben citarse la tumba y la tahona, que se destinan a diversos usos profanos y religiosos. A esto suele añadirse, aunque no es regla, el cajón, la marímbula, el güiro, los econes o campanillas de hierro sin badajo, y las claves.” Carpentier, Alejo. Op. cit. p. 299.



Del compás 171 al 175. Esquema 2.1.14

Al menos dos de los materiales expuestos en este movimiento serán retomados en el tercero.

II movimiento

En contraste con la potencia rítmica del primer movimiento, el segundo es portador de un carácter lírico y expresivo. En él, la guitarra juega un doble papel, ya que suele alternar su rol de *solista* con el de *acompañante*, y a su vez acompañando con los bordones (las cuerdas graves) sus propias líneas melódicas. La función de acompañante es la forma de uso más popular y a la vez más antigua del instrumento. Tal tradición de acompañamiento, con instrumento de cuerda punteada, puede ubicarse desde los tiempos de la Grecia clásica en la figura de rapsodas o aedos, que acompañados por la lira, cantaban las historias de héroes fundadores y dioses que originaron la “civilización”. En el mismo sentido se encuentra la tradición africana del *Dailí*, quien es el encargado de transmitir la historia de su pueblo mediante cantos⁷⁵. Así mismo podríamos atribuir estas funciones a los trovadores en la Cuba postrevolucionaria. Todas estas tradiciones están cimentadas en un elemento fundamental: la memoria. Y es que de acuerdo al sentido de este trabajo, el mestizaje está vinculado con la memoria y en el encuentro con el otro.

⁷⁵ Frobenius, Leo. *Decamerón Negro*. Buenos Aires: Editorial Losada 1979. p. 10.

A mi juicio, en este movimiento Brouwer pone de manifiesto otro elemento fundador de *lo cubano*, aparte de lo africano: lo ibérico. No obstante, parafraseando a Brouwer, la complejidad de la definición recae en que en este momento histórico en específico, el hombre está atravesado por una complejidad histórica, cultural y social, lo que complica ubicarnos o definirnos con claridad.

El movimiento está constituido por un tema y cuatro variaciones, que se alternan entre el carácter lírico, tranquilo, y el impetuoso (heroico). Así mismo dicha alternancia rítmicamente binaria-ternaria-binaria... etc., es, a mi juicio, la oscilación entre el mundo *ternario español* y el *binario africano*. Para aportar una idea del conjunto que *tema y variaciones* forman, sus caracteres, tempos y rítmicas más significativas, presento el siguiente esquema:

Tema	I Variación	II Variación	III Variación	IV Variación
(lento) * ♩ = 44- 50 Binario	Scherzo ♩ = 100-112 Ternario	Lento moderato ♩ = 84 Bin-Ter-Bin	Vivace ♩ = 132 Ternario	(lento)* ♩ = 76-80 Binario-ternario

*En la partitura no se especifica el carácter, por eso hemos usado los paréntesis para nombrar el “aire” del Tema y de la IV variación, a partir de la indicación de Tempo.

Como ya he mencionado, en Latinoamérica la guitarra cumple distintas funciones: solista, acompañante y parte de ensambles de diferentes tipos. Por su papel de acompañante, quizás el más difundido, en músicas como el son la trova, el bolero, etc., me parece que es posible, a partir de esta consideración, establecer otra categoría de análisis que contemple aquellas que se encuentran más emparentadas con las músicas criollas o mestizas, entiéndase por esto las que tienen una marcada base española.

Se distinguen en el desarrollo de cada variación los diálogos del grupo orquestal de los alientos con la guitarra, que llegan a presentarse tanto en tejidos contrapuntísticos, como de acompañamiento y dinámicas antifonales.

El siguiente fragmento pertenece al tema. En él se ilustra la idea de los roles de acompañamiento de la guitarra (tercer pentagrama), cuyos arpeggios sirven como un respaldo a las líneas melódicas del clarinete y la flauta (pentagramas superiores). En los

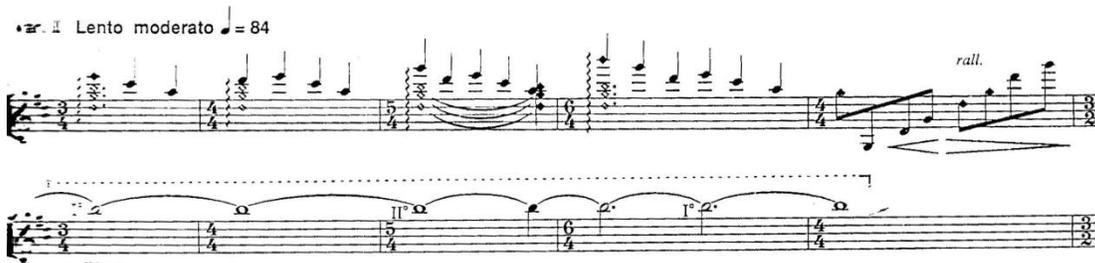
recuadros, como contraste para su identificación, señalo los arpeggios y acordes, a partir del compás 5, correspondientes a la guitarra.

Tema: del compás 1 al 5. Esquema 2.2.1

Compás 9 y 10. Esquema 2.2.2

En el esquema superior se puede notar la alternancia entre lo melódico de la guitarra, como solista, expuesto dentro de los recuadros, y su papel de acompañante, que va reforzando los motivos melódicos del grupo de alientos.

En este movimiento puede hacerse patente la influencia de distintas músicas que no son únicamente las de base africana. En el fragmento que abajo se expone, perteneciente a la segunda variación, puede observarse una línea melódica llevada por la guitarra a la par de los armónicos naturales del traste XII que le sirven como “colchón” armónico.



Del compás 61 al 65. Tema y variaciones. Esquema 2.2.3

Nótese también el cambio de compases y su patrón de crecimiento gradual que suceden durante el desarrollo de la frase. Esto resulta en remembranza de lo antes dicho sobre la variabilidad de los acentos y los juegos que los tamborileros yoruba hacen durante el ritual. Por otro lado evoca a la guitarra en sí, al traer aquella función del instrumento solista capaz de crear su melodía a la par de su acompañamiento. En el pentagrama inferior una llana línea por parte de los violines sobre la nota *si* que no irrumpe en el discurso de la guitarra.

En este otro fragmento perteneciente a la misma variación se puede observar una línea melódica acompañada de un pedal sobre la nota *sol* de la tercera cuerda (al aire). El piano dobla la melodía de la guitarra y la sección de cuerdas refuerza el contrapunto rítmico y melódico.



Del compas 66 al 70. Esquema 2.2.4

El fragmento que a continuación se muestra pertenece a la tercera variación que posee un fuerte carácter rítmico que contrasta con el carácter lírico de la variación anterior. Pueden apreciarse los cambios de acentuación al oscilar la organización de los compases entre el $\frac{3}{4}$ y el $\frac{6}{8}$.



Del compás 115 al 118. (Fragmento perteneciente a la guitarra y a las cuerdas). Esquema 2.2.5

Este cambio de rítmicas es una característica muy frecuente en las músicas criollas, de base española, como el *son*, y que como ya he mencionado es, a decir de Brouwer, una de las vertientes de la música cubana denominada “guajiras”. La guitarra que se presenta en este concierto, conjuga ambas vertientes (la española y la africana).



Del compás 135 al 137. (Sección de alientos, guitarra y cuerdas). Esquema. 2.2.6

En el fragmento anterior aparece el contrapunto como otra característica de las músicas criollas. En este caso está conformado por el grupo de alientos, flauta y clarinete, a la par de la guitarra. Por otra parte, si observamos en detalle la línea de la guitarra y su relación con la línea de la flauta (primer sistema) y la del clarinete (segundo sistema), notaremos que

está formada por una especie de antifonia (pregunta-respuesta), cuyas tendencias (descendente la primera; ascendente la segunda) se encuentran reforzadas por los alientos. El clarinete refuerza la primera y la flauta la segunda.

El siguiente fragmento pertenece a la cuarta variación. Nótese que aparte del “colchón” armónico creado por el grupo de cuerdas, la guitarra genera por sí sola un pedal construido por las notas *sol#-la* en el registro medio sobre el que monta una melodía en el registro agudo. Aquí la guitarra es tratada como un instrumento solista y a su vez de acompañamiento, una síntesis de las dos funciones de las que hablamos al principio de este apartado.

Var. IV $\text{♩} = 76-80$

Lento

CORDES
quasi senza vibrato e con sord.

p

mf

p

p

p

p

pizz.

pp

pp

div.

Del compás 190 al 194. Esquema 2.2.7

III movimiento

A mi juicio, al igual que el primer movimiento, el tercero posee un alto contenido de motivos y temáticas que lo relacionan con la música ritual afrocubana. Así mismo, la forma sobre la que se construye el movimiento, durante su desarrollo, podría responder, por la alternancia de estribillo y coplas, a una forma *rondó*, muy empleada por Brouwer en otras obras para guitarra de este periodo.

Resulta muy peculiar la presencia de dos cadencias en el movimiento: una al principio, con la que se abre el movimiento, donde se presentan algunos motivos rítmicos y melódicos, que han de desarrollarse a lo largo de éste; y cerca del final, que se conecta con la *coda*, caracterizada por la presencia de *ostinatos*, síncopas y trazos melódicos, algunos ya presentes en la primera cadencia. Los motivos usados en ambas son desarrollados y ampliados a lo largo del movimiento. A continuación el fragmento de la primera cadencia:

The image displays three systems of musical notation for a first cadence. The first system begins with 'Tempo libero' and 'affrettando', followed by a 'rit.' marking and a transition to 'tranquillo' with a tempo of 54 and 'mp' dynamic. The second system features 'Vivace' with a tempo of 116 and 'mf' dynamic, then 'tranquillo' with a tempo of 54 and 'dolce' dynamic, and finally 'Vivace' with a tempo of 116. The third system starts with a tempo of 80 and 'p cresc.', leading to 'tranquillo' with 'p' dynamic.

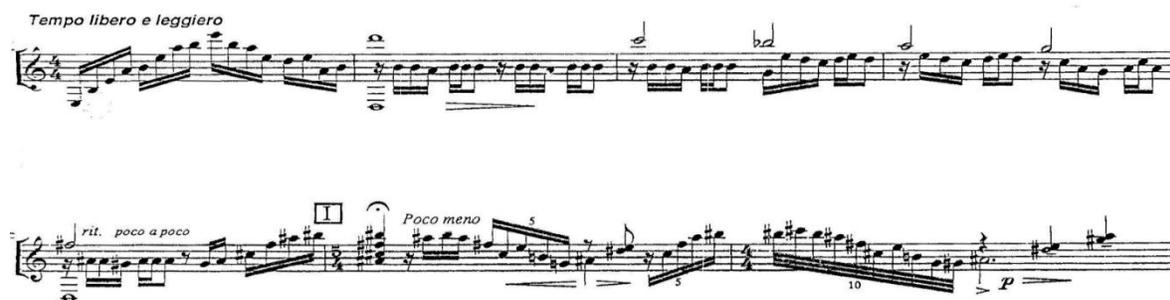
Del compás 1 al 9. Esquema 2.3.1

Es en estas cadencias donde se sintetizan, y a la vez se presentan, los materiales de los que se compone el movimiento. Propongo dos lecturas que están emparentadas con el carácter ritual: por un lado el cambio de temporalidades dados por las indicaciones de tempo y el cambio de texturas, emparentadas con el rezo o invocación en la cual se *baja al Santo* o se sacraliza el espacio-tiempo, en términos de Mircea Eliade; por otro lado se vincula con la danza, elemento indisoluble del ritual. También se vuelve a emplear concepto de los *modos rítmicos*, mencionado por Carpentier, emparentados con una organización del ritmo y la frase en términos de la palabra: los tamborileros africanos “*hacen hablar a los tambores*”. Aquí conviene retomar lo que Brouwer escribe acerca de las raíces rituales de la música cubana:

El ritmo africano es de continuos, figuraciones pedales y constantes, que son elemento fundamental de la música popular y el colchón de la música bailable.⁷⁶

El fragmento anteriormente mostrado (del compás 1 al 9) corresponde a la primera de las cadencias. Un rasgo particular de ésta son los cambios en las indicaciones de tempo y compás entre los elementos que la componen como una forma de delimitar los mismos. El primer material, la escala en seisillos, establece el modo, a partir de la nota *re*, sobre el que se ha de construir el movimiento. Cabe mencionar que la guitarra emplea una *scordatura* durante este movimiento y la sexta cuerda de la guitarra se afina en la nota *re*. Le sigue uno de los temas melódicos del movimiento, en un desarrollo por octavas, siempre en sentido descendente (*do-la, sib-la, re-sol, sib-la*). Posteriormente aparece un motivo de fuerte carácter rítmico en el que se destaca la nota *la*, como dominante del movimiento, o podría resultar una alusión al parche mayor del tambor *Iyá*, el mayor de los tambores ceremoniales yoruba, que se encuentra afinado en la misma nota.⁷⁷

El siguiente fragmento corresponde a la segunda cadencia del movimiento. Nótese, del compás 143 al 146, la presencia de un ostinato rítmico sobre el que se traza una escala descendente que recuerda al motivo melódico presentado en la primera cadencia.



Del compás 142 al 148. Esquema 2.3.2

En un sentido inverso, si se le mira desde la segunda cadencia, y a la vez progresivo si se le mira desde la primera, presentaré una serie de posibles desarrollos de los materiales que en éstas se exponen, creando una especie de espiral donde los *opuestos se tocan*, quiero decir, el principio con el final al compartir los mismos materiales rítmicos, y viceversa.

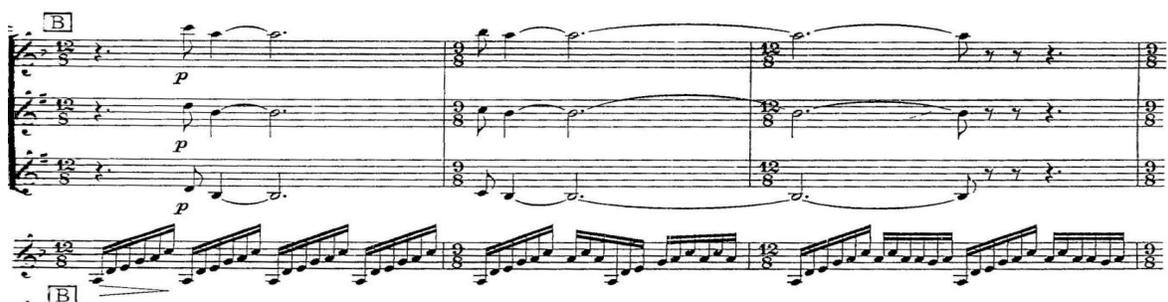
⁷⁶ Brouwer, Leo. *Gajes del oficio*. La Habana: Editorial letras cubanas, 2004.p. 87.

⁷⁷ Carpentier Alejo. *Afrocubanismo, en La Música en Cuba*. México. Fondo de Cultura Económica, 1980, segunda reimpresión. p. 299.



Del compás 15 al 18. Por razones prácticas, de espacio, se ha suprimido la sección de cuerdas, quien esté interesado puede consultar directamente el full score del concierto. Esquema 2.3.3

En el primer compás del fragmento anterior se puede apreciar la parte final de la primera cadencia. Nótese la relación rítmica entre este último compás y el compás con el que la cadencia comienza. Así mismo, puede atribuírsele una función de dominante menor a este último en relación al primero. Nótese también la ausencia de sensible, que a decir de Carpentier es una de las características de las músicas rituales afrocubanas. Posterior a este compás la guitarra transfiere ese motivo a la orquesta en el esquema puede apreciarse la sección de alientos que desarrolla dicho motivo (clarinetes). Desde la óptica antes expuesta sobre la dinámica antifonal, el solista, la guitarra, *akpwón*, deposita en el coro, *ankori*, la enseñanza que se propaga y desarrolla.



Del compás 26 al 28. Nuevamente, por razones prácticas he suprimido parte del score. Esquema 2.3.4

Nótese, en el esquema superior, la presencia de los seisillos, en este caso llevados por la guitarra con un *gradual* desarrollo, sobre los cuales se delinea la melodía del tema llevado por los alientos. Es interesante observar la organización de los acentos en los motivos de la guitarra con respecto al bajo que los genera (la nota *la*). En el primer compás (12/8) de este

sistema, el bajo aparece al principio de las organizaciones de seis semicorcheas; en el compás que le sigue (9/8) el bajo aparece cada nueve semicorcheas, por lo que el siguiente acento cae justo a la mitad del compás; y en el último compás (12/8, nuevamente) el bajo, y con ello el acento, aparece cada doce semicorcheas.

Es conveniente recordar lo dicho por Carpentier acerca de la regularidad y “monotonía” de la línea melódica, “cuya finalidad es engendrar la obsesión, la idea fija, propiciadora del éxtasis...”⁷⁸, y vaya que conduce al éxtasis este pasaje, lo que nos lleva a recordar lo dicho en el primer movimiento sobre los *modos rítmicos*, empleados por los tamborileros yoruba, cuya ejecución suele variar los acentos.

Aquí me parece conveniente dar un salto en el texto y exponer un pasaje orquestal en el cual se presenta un desarrollo muy particular donde se concentra la noción de *modo rítmico*, referida al cambio de los acentos en torno a una misma célula y al progresivo desarrollo, mínimo, de dicha célula, que la vincula al minimalismo musical.

The image shows a musical score for strings, measures 76 to 79. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is written in 7/8 time. The Violin I part starts with a dynamic of *p* and a *staccato* marking. The Violin II part also starts with *p* and *staccato*. The Viola part starts with *p* and *staccato*. The Cello/Double Bass part starts with *p* and *staccato*. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, *sfz*, and *mp*, as well as articulations like *staccato*, *marcato*, and *pizz.* (pizzicato). The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and accents.

Del compás 76 al 79. Aquí únicamente se presenta la sección de cuerdas. Esquema 2.3.5

Concentro mi atención en la sección de cuerdas, primero en el desfase por aumentación presente en el compás 76. Me refiero con ello al contraste entre el primer violín, con las notas *re-mi-fa-la*, organizadas en grupos de cuatro semicorcheas, y el segundo violín, con las mismas notas, en organización de corcheas. A esto se suma el mismo motivo del primer violín dado por inversión en la viola. A partir del compás 77 la organización de las semicorcheas, tanto del primer violín como de la viola, cambian: se organizan en grupos de

⁷⁸ Carpentier, Alejo. *Op. Cit.* p. 301

seis semicorcheas y se aumentan dos notas a la célula, *la-do*, por lo que la distribución de los acentos se ve alterada. Mismamente, en el segundo violín se produce un cambio en la organización de sus corcheas, y también aumenta esas mismas dos notas.

Hacia la parte media del movimiento, marcado por el número de ensayo “C”, aparece el motivo rítmico presentado brevemente en el primer movimiento, y que había asociado, por la distribución de sus registros y la alternancia de *grave*, *agudo-agudo*, *grave*, a la batería de los rituales yoruba; así mismo, un ostinato rítmico, compuesto por intervalos de segunda mayor y tercera menor, y síncopas, podría resultar en una alusión a la tahona o a los bongos. Ambos materiales se harán muy presentes desde este momento y hacia el final del concierto, y como ya he dicho, en la segunda cadencia.

En el siguiente fragmento aparecen ambos motivos mencionados, el ostinato se encuentra delimitado por el recuadro y su aparición sucede de manera alternada. A mi parecer, por el lugar donde los *tambores batá* son presentados, dada la función que tienen de enmarcar los episodios o periodos, podría entenderse como un *estribillo*, y a la vez, en algunos episodios como el que se presenta a continuación, como las intervenciones de un coro que acompaña al solista, resultando nuevamente en una forma antifonal.

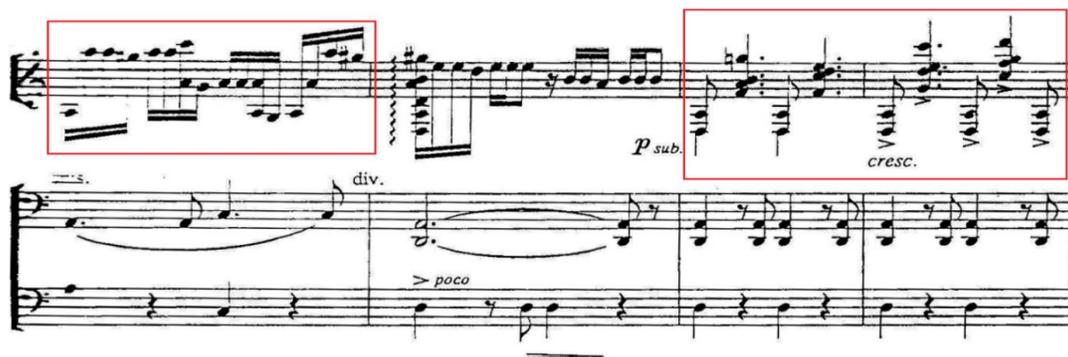
The image displays a musical score for a concert band or orchestra. It consists of several staves. The top two staves are for woodwinds (likely horns and trumpets), and the bottom two are for percussion (I and II). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *ff* (fortissimo), and *dim.* (diminuendo). A red rectangular box highlights a specific rhythmic motif in the woodwind staves, which is characterized by a sequence of eighth notes and sixteenth notes. The percussion staves show a complex rhythmic pattern with many accents.

Del compás 39 al 43. Esta parte corresponde al corno, trompeta, percusión I y II, y el piano, en orden descendente. He omitido flautas, clarinetes y la sección de cuerdas, ya que el esquema resulta en una síntesis. Esquema 2.3.6



Del compás 59 al 62. Esquema 2.3.7

En este pasaje se ilustra la unión de ambos motivos, el de los *tambores batá* y el *ostinato*. A la par de éstos se encumbra la melodía presentada en la primera cadencia (*do-la, sib-la, re-sol, sib-la*), esta vez por aumentación, en el clarinete y la guitarra, y esta última a su vez lleva el ostinato (señalado en el recuadro). La sección media y grave de las cuerdas, violas y cellos, así como las percusiones, llevan el motivo de los tambores.



Del

compás 133 al 136. Esquema 2.3.8

Este fragmento es previo a la entrada de la segunda cadencia. En el primero de sus compases (el primer recuadro), aparece una reminiscencia al ostinato, con la tercera menor ascendente, y un desarrollo en octavas por la guitarra. Después, en el siguiente recuadro, aparece una alusión al motivo de los tambores.

A manera de recapitulación, estos motivos continúan estando presentes en la Coda. A continuación se presentan algunos fragmentos de ese pasaje:

Coda
 ☐ Vivace

p

poco

f

☐

p

Compás 155 y 156. Esquema 2.3.9

En este esquema se observa nuevamente el ostinato rítmico en la línea de la guitarra. Como refuerzo a los tiempos fuertes que se ven atenuados por la síncopa, la sección de cuerdas, refuerza los mismos con la entrada de notas negras, y anacrusas que se dirigen a éstos.

r

p

p

p

(pizz.) *p*

Compás 155 y 156 (detalle de las cuerdas). Esquema 2.3.10

En este esquema se muestra cómo la sección de cuerdas (el esquema corresponde a las violas y a los violoncellos), lleva el motivo rítmico que he asignado a los tambores yoruba que se mueve conjuntamente con el ostinato antes mencionado.



Del compás 185 al 187. Esquema 2.3.11

Este esquema final corresponde a los tres últimos compases del concierto. Nótese en el compás 186 la presencia del tema melódico del movimiento, que ya había tenido una aparición breve en el tema “B” del primero, junto con la aparición de los tambores yoruba. La parte en seisillos de semicorcheas a cargo de la guitarra resulta en una reminiscencia rítmica al comienzo del movimiento, y con ella la noción de circularidad del mismo. Es decir, el comienzo y el final “se tocan”. Este principio de circularidad es una de las rúbricas del ritual y su carácter reiterativo, ceremonial, presente en mucha de la música latinoamericana de raíz.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

La riqueza de un texto se encuentra en las vertientes que en él confluyen. Sus influencias y lo que influye, no es unívoco sino que tiene múltiples lecturas, múltiples universos en él se encuentran y encontrados entre sí se mezclan. Lo anterior lo digo porque la música de Leo Brouwer se encuentra atravesada simultáneamente por las raíces musicales populares, la música más allá de una función de entretenimiento sibarita, en un sentido activo-comunidad, a la par del tratamiento de música de concierto (para la contemplación, aparentemente pasiva del público) y las influencias de la música contemporánea europea.

La base popular en la que se cimienta porta una complejidad implícita, que al entrar en contacto con otros universos, por colisión o interacción, se mezclan y dan como resultado algo nuevo. Me refiero a dicha base no sólo como un cimiento, sino como un elemento que transforma el sentido de lo que en su música confluye: el mundo africano con el mundo español, en un punto específico que es Cuba.

No obstante, para equilibrar la balanza, traigo a la memoria del lector la crítica y cuestionamiento, que Alejandro Madrid hace a la actitud paternalista de Manuel M. Ponce, ante el “folclore” musical mexicano. ¿Podría hacersele igualmente a Brouwer? Al encontrar su música una “base” en la música de los “países de Tercer mundo”, ¿podría esto entenderse como una apropiación similar de estos materiales musicales y su adaptación a las músicas de concierto, parecido al proceso de *blanqueamiento discursivo* del que Madrid habla? Ante esta hipotética discusión que sucede dentro de los límites de este trabajo, Brouwer responde:

Nuestra cultura se rige por los medios de producción de la sociedad, reflejándose en ella esa realidad social cubana. Entonces debe crearse un arte musical que responda a las necesidades de cada medio.⁷⁹

Y es justo eso: la socialización, hacer el retrato de la *realidad social cubana* con sus múltiples aristas y no sólo aquello que las élites buscan sea retratado para provecho suyo.

⁷⁹ Brouwer, Leo. *Op. Cit.* p. 29

Más adelante adhiere el mismo Brouwer, como crítica y diferenciación entre la actitud del creador revolucionario y la élite creadora al servicio del poder:

En un país como Cuba, no hay ninguna razón para que la superestructura política quiera ejercer la acción del poder para auto-identificarse, pues su trabajo es de acción refleja con la masa, por y para la cual existe.⁸⁰

La relevancia de escribir un concierto donde convergen los universos musicales populares cubanos no solamente se encuentra en acrecentar las obras del repertorio guitarrístico, ni en ampliar las posibilidades sonoras de la guitarra, sino en poner de manifiesto la inclusión de ciertos sectores sociales dentro del panorama cultural cubano. De esta manera, por otro lado, es como se suman elementos a la identidad mestiza de la guitarra latinoamericana.

⁸⁰ *Idem.* p. 31

CAPÍTULO III

LA SONATA PARA GUITARRA OP. 47 DE ALBERTO GINASTERA. RUMORES DE LA PAMPA, LOS ANDES Y LA SELVA.

“Con la guitarra en la mano
Ni las moscas se me arriman;
Naidés me pone el pie encima,
Y, cuando el pecho se entona,
Hago gemir a la prima
Y llorar a la bordona.”
Martín Fierro, José Hernández.⁸¹

Introducción:

El presente capítulo gira en torno a una de las obras de madurez de Alberto Ginastera: La Sonata op. 47 para guitarra. Cabe mencionar que es la única obra para guitarra en toda su producción. En mi opinión, podría denominársele, no sin reservas, “Suite”, por las constantes referencias a la danza y el abundante contenido alusivo a los sonidos y funciones del folclore musical argentino, siempre a la manera singular del compositor: no de forma estricta o textual. Y aquí cabría preguntarse: ¿qué sería “lo estricto”, “lo textual”, existiendo tantas variantes regionales de una sola música, en tradiciones musicales cuya forma de transmisión se sustenta en la oralidad, y por lo tanto en la transformación? Lo estricto, a mi juicio, sería *la variedad* de las formas, y la forma más prudente de componer sería desde *esa variedad* que apela a lo individual-colectivo. La lectura del libro de la musicóloga y compositora Isabel Aretz, *El Folklore Musical Argentino*, me aportó un panorama bastante complejo acerca de la clasificación de las danzas y cantos argentinos. Un canto o danza, puede recibir distintos nombres en distintas regiones y cambiar sus formas hasta quedar emparentado con otro. Lo que da muestra de una inmensa variedad regional, y a la vez de una fuerte similitud entre las danzas, cuyas transformaciones y diferencias superan la velocidad con la que puede clasificárseles. A mi parecer, es por la variedad intrínseca, que

⁸¹ Hernández, José. *Martín Fierro, Canto I* (versos del 55 al 60). Buenos Aires. Gador. 2009. p. 9

se dificulta a los nacionalismos el poder abarcar el problema de la música “local” en su totalidad, al tener un carácter esencialmente reductivo. Irónicamente, tradición aquí sería, *lo que se transforma*, y académico, *lo que se conserva*. Ante este problema intrincado, Ginastera sabe sortear y vislumbrar una solución, haciendo de una parte de su producción la propuesta de un *nacionalismo subjetivo*, depositando en lo *colectivo su aporte personal*.

La identidad musical argentina es por sí misma mestiza. En un primer momento, mucho antes de que el territorio recibiera su actual nombre, los indios guaraníes y los tucumanos “adoptaron”, a la fuerza, las prácticas de la música sacra europea, naciendo de ahí parte del folclore musical argentino⁸². Más tarde, con el influjo de las fuertes migraciones europeas, la música se enriquece. Cabe señalar que existe una raíz de la música africana diluida en las aguas del tango,⁸³ a través de la milonga, así como en otras músicas rioplatenses como el candombe. El ritmo de milonga contiene una célula rítmica identificada con anterioridad en la habanera cubana y en la maxixe brasileña⁸⁴. Por ello, dicha música es portadora de una complejidad cultural, y se inserta a la perfección en la problematización de este panorama.

CONTEXTO BIOGRÁFICO

Alberto Ginastera nació en Buenos Aires, Argentina, en 1916. Se graduó en el conservatorio Alberto Williams de B.A. y más tarde realizó estudios en los Estados Unidos de Norteamérica con el compositor Aaron Copland. La actividad de Ginastera no sólo se centra en la creación musical si no que también se expande a la labor académica. A su regreso a la Argentina funda el Conservatorio de La Plata, ciudad de la provincia de Buenos Aires. Fue así mismo entusiasta impulsor y fundador, en el año de 1962, del *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* del instituto Torcuato de Tella, en Buenos Aires, plataforma por la que transitaban importantes talentos de la música latinoamericana e impartieron cátedra maestros de tal importancia en la música mundial como Oliver

⁸² Aretz, Isabel. *El folclore musical argentino*. Buenos Aires. Ricordi americana. 1952.

⁸³ Al respecto de la etimología de la palabra Tango, puede revisarse: Pérez, Rolando. *Tras las huellas de África en el Son jarocho, En el lugar de la música*. CONACULTA, INAH. pp. 50-51

⁸⁴ Madrid, Alejandro L. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismos e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal, 2010.

Messiaen. Todo esto nos permite delinear el carácter cosmopolita y universalista de Ginastera, y también considerar una de las problemáticas que permea el mundo de los compositores de esa época que se asumen como compositores latinoamericanos: ¿localidad o universalismo? ¿Tradición o modernidad?... ¿civilización o barbarie?

Sucesor y continuador de la línea de composición de Alberto Williams y Francisco A. Hargreaves⁸⁵, Ginastera pertenece a una generación de músicos que buscan la creación de una identidad sonora argentina fundada en una base criolla o gaucha. Sin embargo, aunque las obras de Ginastera en general abrazan temáticas y contenidos del folclore argentino, éstas tienden hacia la búsqueda de la modernidad, lo que se traduce, como en el caso de Carlos Chávez en México, en un nacionalismo modernista cimentado en el folclore, no estricto, en el que no se deja de percibir el genio del autor. Se pueden distinguir tres periodos compositivos en la producción musical de Alberto Ginastera: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo-expresionismo. Murió en Ginebra, Suiza, en 1983.

CONTEXTO DE LA OBRA

En su libro *El folclore musical Argentino*, Isabel Aretz hace mención de la guitarra como instrumento cimentado en las raíces de la música argentina, traído por los españoles y popularizado en sus cantos a la cruz, serenatas y fandangos. A su vez, menciona relatos que exaltan *la alta inventiva* de los “argentinos” de aquellos siglos, para improvisar y tañer la guitarra. La guitarra es, parafraseando a Ginastera, el instrumento nacional de Argentina. Entre los argentinos suele decirse popularmente que “eres psicólogo o eres guitarrista”, refiriéndose a la alta popularidad del instrumento y a la alta población de psicoanalistas del territorio.

La sonata Op. 47 para guitarra es compuesta en el año de 1976, cuando Ginastera residía en Ginebra. Fueron el guitarrista brasileño Carlos Barbosa Lima y el señor Robert Bialek, quienes en palabras del compositor, lo alentaron a escribir para el instrumento, en el marco del XXV aniversario de Discount Record and Book Shop, empresa perteneciente al señor

⁸⁵ Ginastera pertenece a la segunda generación (1940) de músicos de inclinación nacionalista, tendencia que comienza a principios de 1920.

Bialek. Se estrena en Washington en el verano de 1976 y en Europa en mayo de 1977 en los Conciertos de la Reina María-José de Merlinge, Ginebra. Pertenece al periodo de madurez del compositor. Ginastera escribe esta Sonata siendo consciente de la carencia, en ese momento, de obras de gran formato para la guitarra. En esta obra de “vastas proporciones” se integran ritmos, cantos y sonidos sudamericanos, principalmente argentinos, pertenecientes a las prácticas del folclore musical de base gaucha.

Esta es *una sonata por y para la guitarra* ya que el eje armónico principal de esta obra es el poli-acorde en que se encuentra afinada la misma, y que, contando desde la sexta a la primera cuerda, tiene las siguientes notas: *mi-la-re-sol-si-mi* (del registro grave al agudo). Este ordenamiento nos genera dos perspectivas, la *poli-tonal* y la de una *armonía cuartal*, propia de la guitarra. Considero que por la nutrida colección de cantos, danzas gauchas, que se despliegan durante la sonata, podría estar más emparentada con la suite, que con la sonata, en el sentido de los maestros del clasicismo europeo.

En el prólogo a la sonata, Ginastera menciona que en su estreno los críticos musicales calificaron la obra como *una de las más importantes para guitarra*, por su “modernismo y sonoridades inéditas”. Es importante señalar que gran parte de estas sonoridades no son nuevas dentro del universo del folclore musical argentino, y son generadas por técnicas de ejecución popular del instrumento, o son representaciones de sonoridades de otros instrumentos propios del folclore.⁸⁶

Consta de cuatro movimientos de carácter contrastante, que transitan desde el carácter solemne de una invocación, en el primer movimiento, hasta frenetismo dancístico, en el cuarto. Algunos de los ritmos y cantos que se presentan en esta sonata no sólo son ejecutados en el territorio argentino, si no que se comparten con los países fronterizos de la “cintura cósmica del sur.”⁸⁷

A continuación se presenta un análisis que busca poner de manifiesto cuáles son los ritmos y temáticas provenientes del folclore musical argentino empleados por Ginastera a lo largo

⁸⁶Ginastera, Alberto. Prologo, *Sonata, para guitarra op. 47 (sonata, op.47 for guitar)*. USA. Boosey& Hawkes, 1984

⁸⁷ Chile, cruzando cordillera de los Andes; Bolivia y Paraguay en el norte; Brasil y Uruguay en el oriente. “Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur” con esta frase comienza la “canción con todos” popularizada por Mercedes Sosa.

de la Sonata. Se considera también como una categoría, los cambios de *temporalidad* en el desarrollo de la música, como ejemplos del “encuentro” de cosmovisiones, del mundo indígena con el mundo occidental, el primero *cíclico* de “vuelta sobre lo mismo”, y el segundo *lineal y progresista*, de la industrialización. Estos serán expuestos de acuerdo a su ordenamiento a lo largo de la sonata.

ANÁLISIS

I Esordio

Titulado Esordio, este primer movimiento se divide en dos partes que podrían entenderse como una invocación y un canto. La primera con aire “Solenme” (♩=46) contiene una sección de acordes de blanca concatenados en los que se establece, desde el primer momento, la sonoridad abierta de la guitarra (el acorde formado por todas las cuerdas “al aire” es decir, sin intervención de la pulsación de la mano izquierda), como un distintivo característico de esta sonata, contrastados por secciones de arpeggios fugaces en *acelerando* y que tienden siempre hacia el registro agudo, con excepción del final de la sección que termina en la nota *mi* grave, de la sexta cuerda, seguido de un acorde y que podría ser tomado como una exposición de los registros de la guitarra.

Se presenta una armonía integrada por intervalos de cuarta producto del acorde abierto de la guitarra (*mi la re sol si mi*, yendo de la bordona hasta la prima). Esta alternancia se repite en tres ocasiones más durante esta primera sección.

The image shows a musical score for the first system of the first movement, titled 'Solenne' with a tempo of ♩ = 46. The score is written for guitar and includes the following elements:

- Tempo and Performance Instructions:** 'Solenne ♩ = 46' and 'arpeggiato lento'.
- Handwritten Annotations:** 'S. (mi)' and 'C. (mi)' are written above the staff.
- Staff:** A single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).
- Initial Section:** A series of chords marked 'p' (piano) and 'sinf.' (sinfonico), with a '4' above the first chord.
- Main Section:** A melodic line starting with a 'p' dynamic, marked 'sempre tutta forza!' (always with full force). It features a series of notes with a rising pitch contour, indicated by a long upward-pointing arrow above the staff.
- Fingering:** Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes and circled numbers 1-4 below the staff.
- Final Chord:** The section concludes with a chord marked 'p' and 'f' (forte).

Fragmento perteneciente al primer sistema del primer movimiento. Esquema 3.1.1

Ya por el título que lleva este movimiento, y la indicación de tempo-carácter sugerido, me resulta imposible desvincularle del carácter ritual de las músicas camperas en las que está basado, y referirme a lo siguiente: en el latinoamericano coexisten dos formas vivenciales en la concepción del tiempo: el tiempo sagrado, primigenio; y el tiempo profano. Todo lo que no es sagrado es profano. El tiempo sagrado, de concepción cíclica, característico del mundo indígena, en contraste con la idea lineal de éste de concepción europea.⁸⁸ En este caso, el tiempo sagrado está representado por las concatenaciones de acordes de blanca y el tiempo profano por los fugaces arpeggios.

En la segunda parte de este movimiento se presenta un canto característico de la región andina que se ejecuta desde la Rioja hasta los confines con Bolivia⁸⁹: la baguala o vidala. Se trata de cantos de ejecución individual o colectiva que suelen acompañarse por el instrumento de percusión llamado caja coplera, o tambor, y en otras ocasiones por la guitarra, y se cantan sobre las notas de un acorde mayor. Se ejecutan generalmente en las fechas del año correspondientes a los carnavales que se celebran en los meses de febrero y marzo en el norte del país en las provincias de Jujuy y Salta.



Esquema perteneciente a la parte “B” del primer movimiento. Esquema 3.1.2

En este caso la escritura de la guitarra representa una forma coral a tres voces contestada (alternada) por una sección donde la guitarra es percutida sobre el puente con el pulgar de la mano derecha. De esta manera se imita la caja o tambor con que se acompaña la copla.

⁸⁸ Ocampo López, Javier. *Mitos y creencias en los procesos de cambio, en América Latina en sus ideas*. México. Siglo XXI editores. 2000. pp. 402.

⁸⁹ Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires. Ricordi americana.1952. p. 115.

II Scherzo.

Es un movimiento construido sobre una incesante rítmica en compás de 6/8 ($\text{♩} = 144$), lo que lo dota de un carácter dancístico. Visto desde la música gaucha, la primera parte de este movimiento corresponde a un Malambo. El Malambo es una danza originaria de la región de la Pampa argentina, no obstante, en tiempos actuales se ha diversificado a lo largo del territorio, sobre todo de dicho país. Su coreografía suele ir acompañada por las boleadoras, que son un instrumento de caza y combate, muy comúnmente empleado por los gauchos. El modo de empleo de éstas dentro de la danza es el golpeteo rítmico con el suelo, que se complementa con el sonido del zapateo. Su ejecución suele acompañarse por bombo y guitarra, y existen certámenes donde se premia el virtuosismo dancístico.

En este mismo sentido del certamen, hacia el final del movimiento se aprecia la aparición de una Payada, de la cual más adelante hablaré, y que caracteriza a este por un alto nivel de virtuosismo, que no sólo se condensa en la representación de las habilidades dancísticas del gaucho, si no también en las poéticas. En síntesis, este movimiento contiene dos aspectos del arte de los gauchos: la danza, ligada a la música, y la poesía, igualmente vinculada a ésta.

En los primeros compases se presenta el zapateo: un compás entero con sus seis octavos, y su “repique”. El repique es un golpe de pie que indica el comienzo y el final de un zapateo. Así mismo, cada zapateo se marca “de ida y vuelta”, lo que indica la repetición exacta del mismo. Dentro de la grafía musical de la partitura, el repique está representado por el acorde puesto en el primer tiempo del compás, del cual, rápidamente, se desprende un conjunto de notas correspondiente al zapateo en conjunto. Inmediatamente después de este zapateo, le sigue la repetición exacta del mismo motivo. A continuación el fragmento que ilustra esa idea.

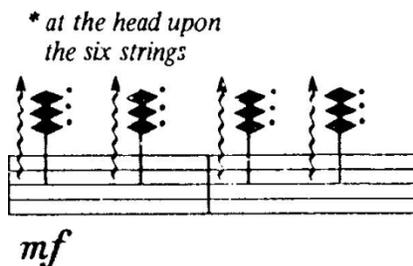
Del compás 1 al 4. Esquema 3.2.1

Posteriormente, del compás 5 al 8, el zapateo continúa, pero aumenta en tensión realizando el repique a la mitad del compás. Nótese que en el lugar del repique aparece un bajo que, por su profundidad, podría ser una alusión sonora al bombo (más adelante daré más detalles de este instrumento).



Del compás 5 al 8. Esquema 3.2.2

Al respecto del repique antes mencionado, tengo dos perspectivas de éste en la pieza, que clasifico por la extensión de los periodos que delimita: la de tiempos cortos, cuyas unidades mínimas son los compases; y la de tiempos largos, que corresponde al término de una sección, marcada en este caso por la aparición de un *particular efecto* que consiste en rasguear las cuerdas en la “cabeza” de la guitarra, es decir entre el clavijero y la ceja, y a la que Ginastera representa con la siguiente gráfica:



Compás 15 y 16. Esquema 3.2.3

Esta sonoridad estridente, hasta ahora no empleada, pero que ha de reaparecer al final de este movimiento, alude a un repique con espuelas del gaucho y marca el final de un gran periodo de “zapateo” para dar paso a una escala que conecta con una nueva sección. Pienso nuevamente en que las sonoridades están sujetas siempre a contextos específicos de escucha y que cuando se les coloca fuera de éstos es cuando resultan “novedosos” o revolucionarios (esto también es mestizaje). En este caso me refiero al repique de las espuelas y la imitación de su sonido con la guitarra en el contexto de la sonata como música

de concierto. La acción de colocar un objeto en un contexto distinto al que pertenece es en sí mestizaje.



Del compás 29 al 34. Esquema 3.2.4

En el fragmento de arriba, del compás 29 al 34, se presenta un momento de rasgueos de intensa rítmica y textura, que bien puede evocar al charango andino. El pasaje culmina en los compases 35 y 36 (el esquema que aparece a continuación) donde a la par del rasgueo, se marca, alternadamente con el pulgar de la mano derecha,⁹⁰ una percusión sobre el puente de la guitarra que resulta en una reminiscencia sonora del bombo, antes mencionado, y su sonoridad profunda. El bombo, también llamado bombo “legüero”, recibe este calificativo porque su sonido es tan potente, tan *telúrico*, que puede percibirse a varias leguas de distancia de donde se toca. Su uso es generalizado dentro de los conjuntos de música folclórica del norte argentino y su ejecución, con baquetas de madera, no se resume a la membrana de cuero que cubre sus extremos, sino que también se realiza sobre su estructura cilíndrica de madera. Esto genera una amplia gama de sonoridades y colores.

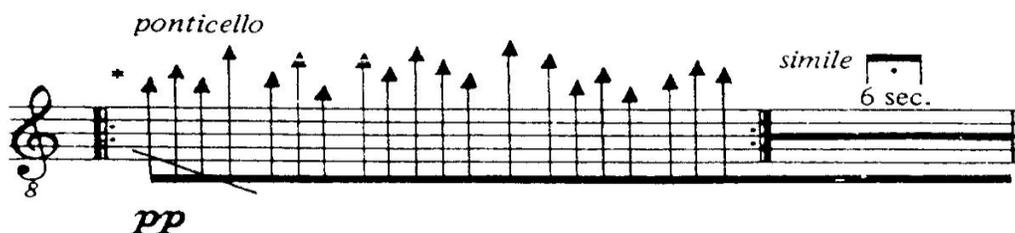


Compás 35 y 36. Esquema 3.2.5

La sección media de la pieza está determinada por la aparición de un pasaje de carácter improvisatorio. No hay un uso escalístico como tal dado por el compositor, pero sugiere

⁹⁰ La indicación aparece bajo el pentagrama con un signo particular que evoca a una mano y la letra T, de “thumb”, “pulgar” en inglés.

que la improvisación sea llevada a cabo en el espacio intermedio entre la trastera y el puente de la guitarra, sobre las tres cuerdas agudas y alturas aleatorias. Este pasaje puede mirarse de dos maneras: una que alude a la acostumbrada improvisación dentro de los estilos dancístico y poético de los gauchos, y otra que alude a la música aleatoria de los años 70's.



Compás 88. Como se observa, no se precisa altura alguna pero sí una ubicación dentro del cordal de la guitarra. El asterisco que aparece sobre el pentagrama, lleva a este pie de página: “Very fast by discontinuous improvisation *sul ponticello* on the first, second and third strings near the soundhole.” Esquema 3.2.6

Hacia la parte final de este movimiento, se presenta un cambio de temporalidad, que ha de concatenarse, como veremos más adelante, con el tercer movimiento.

Dicho cambio de tempo, prepara el “escenario musical” para el relato de un encuentro “imposible” entre dos maestros cantores pertenecientes a un tiempo-espacio e inclinaciones musicales distintas entre sí. Por un lado un gaucho argentino, y por el otro, un laudista alemán. El cambio de temporalidad está indicado por un *senza tempo* y la frase: “Sixtus Beckmesser is coming!” (¡Aquí viene Sixtus...!). Con esta indicación, Ginastera se refiere al laudista *Sixtus Beckmesser*, personaje de la ópera de Richard Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los Maestros cantores de Núremberg), en la cual el personaje de *Beckmesser* representa a la *tradición musical*, que se resiste a los cambios, en contraste con la figura de *Hans Sachs* que representa el *arte popular*, en este caso cargado de inventiva y renovación. Al igual que Wagner, tal es la metáfora que con esto Ginastera pretende así mismo representar: El encuentro entre la dupla académico-popular, modernidad-tradición, o universalismo-localidad, dentro de un mismo escenario.

En otro contexto, el de la música argentina, la manera en que se presenta este episodio sugiere una Payada o un encuentro entre maestros cantores. La payada es un género músico-poético criollo argentino, en el cual dos maestros improvisadores acompañados por

la guitarra, se enfrentan en un concurso de versos en octosílabos sobre un tema que se decide en el momento. Los versos siempre están precedidos por un preludio, o introducción, por parte de la guitarra.⁹¹

A continuación el primer sistema de esta sección, que contiene el tema referente a Beckmesser y que pretende una imitación del laúd, construido sobre los armónicos naturales del traste XII de la guitarra.

Compás 142. Esquema 3.2.7

La parte final de este pasaje tiene un desarrollo por cuerdas dobles e intervalos de tercera, lo que sugiere una imitación de los cantos criollos argentinos por parte del laudista, o la forma de doblar las melodías de la guitarra en los estilos gauchos, en una especie de sátira.

Posteriormente, en contraste, o más bien “en respuesta”, aparece un pasaje con ímpetu rítmico, señalado por un *a tempo*, que representa a un gaucho payador que da su respuesta (puede pensarse en Martín Fierro). Nótese en los pasajes correspondientes a la música gaucha la hegemonía del ritmo y el nivel intensidad de la dinámica, contrastados por la ligereza, la suavidad de los armónicos, la tenue dinámica de las intervenciones correspondientes a la imitación del laúd. Este pasaje termina con una serie de repiques, de los que ya hemos hablado, en alusión a las espuelas del gaucho:

⁹¹ Fornaro, Marita. *De improviso: el canto payadoresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense, en A Tres bandas. Mestizaje, sincretismos e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal, 2010

a tempo
naturale

p i p i
3 0 4 1

p i m
3 1 0 2

1 4 3 1 3 4

***at the head

f *p* *f dim. - - -*

Del compás 143 al 147. Esquema 3.2.8

Vuelve a aparecer una vez más el tema de Beckmesser, en esta ocasión construido con los armónicos del traste IX de la guitarra, que le confieren cierta “dureza” y tensión a la sonoridad:

senza tempo
ponticello

gva.

harm. 4

pp lontano

Compás 151. Esquema 3.2.9

Y una aparición final del tema del guacho, con un repique violento, lo que hace suponer que es ganador del encuentro:

a tempo

pizz. ribattente

4 2 4 2 1

pulsando
pizz.

1

fff *subito* *mp* *pp*

Del compás 152 al 155. Esquema 3.2.10

Al respecto de cómo finaliza este pasaje, se me ocurrieron dos posibles interpretaciones que se enmarcan en el tema de los nacionalismos, y el dilema entre lo universal y lo local, o alguna de las duplas antes mencionadas en la introducción de este capítulo. La primera nos recuerda que el discurso nacionalista argentino está cimentado en un *profundo orgullo* de lo nacional ante lo extranjero, por lo que este pasaje puede sugerir la victoria de las influencias nacionales ante las foráneas, en el discurso de Ginastera. No obstante, recordemos que esta sonata se estrenó en Washington y que Ginastera, vivió y murió en Ginebra, Suiza. Por otro lado, los tres “mi” de la cuerda más grave de la guitarra, con que cierra este movimiento, pueden sugerir una respuesta gráfica-conceptual a la disyuntiva que se plantea en este pasaje. Y es que tales notas pueden equipararse a la grafía de *tres puntos suspensivos* que, con igual función semántica a la que tienen en el texto literario o poético, no resuelven la cuestión, ni dan un cierre definitivo, sino que la dejan abierta, por lo que este pasaje no representa un triunfo de lo local ante lo externo, ni de la predominancia de la tradición ante la modernidad, o la estructura ante la improvisación, o viceversa, sino que la solución, o conclusión, que Ginastera presenta es que este conflicto se encuentra presente, tanto en tiempos actuales como en los tiempos de Ginastera o Wagner, y que por lo tanto no hay una solución como tal. Quizás esa es la respuesta: la paradoja y el conflicto son inevitables. En el tiempo latinoamericano suceden simultáneamente muchos tiempos, esto inspiró el realismo mágico, y en ello consiste ese modernismo enraizado en la tradición. Tómese parte de esta interpretación como una conclusión intermedia del capítulo.

III Canto

Anteriormente mencioné que el cambio de *tempo* que se presenta al final del segundo movimiento se concatena con el tempo que impera durante el tercer movimiento, y aquí doy constancia de ello. Se titula Canto, y el aire, o carácter, que se sugiere para su interpretación es “Rapsódico”. Se trata del movimiento rítmicamente más inestable. Evoca, y he aquí la concatenación con el segundo movimiento, a los rapsodas griegos, por un lado, y por otro lado a los versadores argentinos. En síntesis, ambas tradiciones poético-musicales se sirvieron de instrumentos de cuerda punteada para acompañar los cantos y darle estructura a la narración. Este “dar estructura” en el caso concreto de este movimiento, resulta así mismo en una *remembranza* a los *recitativos*, que tras tejer un pilar

armónico, dan paso libre a la voz del canto, que se sustenta en este “pilar” y delimita su fraseo. Otra vez nos encontramos, de una manera un poco “fantasmagórica”, con la figura del gaucho, presente en la base de la construcción de la identidad argentina.

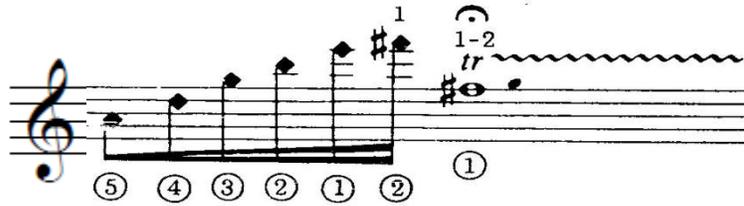
El movimiento se abre con un acorde construido esencialmente por intervalos de cuarta, de diversas cualidades (justas, aumentadas y disminuidas): *Mi, la#, re#, sol, do#, fa#*. A la aparición de este acorde, con duración de blanca más ligaduras de extensión, le sigue un trino, también de blanca, sobre la nota *fa#* de la primera cuerda. Dicha nota, que pertenecía al conjunto de notas que integraban el acorde, es la nota que se apuntala como la más aguda del mismo. Así mismo, es hacia la cual se dirige la intencionalidad del acorde, por lo que funge como una suerte de tónica. A continuación se muestra el ejemplo mencionado:

Rapsodico ♩ = 54 ca.

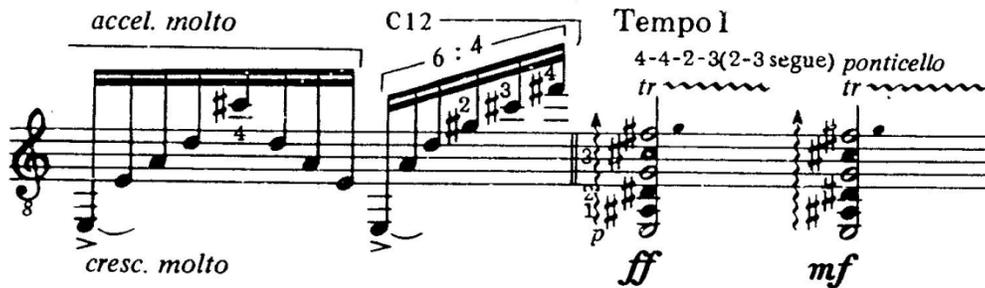
mf liberamente

Primer sistema. Esquema 3.3.1

Es a partir de este acorde y este trino que se construyen los materiales subsecuentes del movimiento, y para tal comprobación hay que recurrir no (sólo) a la construcción interválica de los mismos, sino también a la forma de articularse. Un ejemplo de ello es la forma arpegiada en la que varios de los acordes deben ser interpretados según lo que los signos de flechas ondulantes indican al intérprete, lo que hace que los acordes presenten una sonoridad similar a la de grupetos de notas separadas (quizás la diferencia o el criterio para la escritura de uno u otro, resida únicamente en la rapidez con que se concatenan unas notas con otras). A continuación algunos ejemplos de esos parentescos:



Este ejemplo aparece en el cuarto sistema. La pieza carece de indicación de compás. Esquema 3.3.2



Este otro ejemplo aparece en el 3er sistema de la 3er hoja, antes del regreso al tempo I. Esquema 3.3.3



Este otro ejemplo se encuentra en el último sistema, casi al final de la pieza, y es la escritura desglosada del primer acorde, en *accelerando*. Esquema 3.3.4

El trino, por otro lado, está más emparentado con la linealidad de la melodía, pero por ser el trino la reiteración de un grupo de notas, estas funden su sonido. Por ejemplo, el trino que aparece al principio, tiende a fundirse inmediatamente con el desarrollo de un arpeggio en acelerando que aparece después de éste. Este acelerando, que va desde corcheas hasta fusas, torna a lo que en un momento se percibe como melódico, en un “continuo” en arpeggios.

naturale

C1

m i m i p p i m

ponticello

tr 



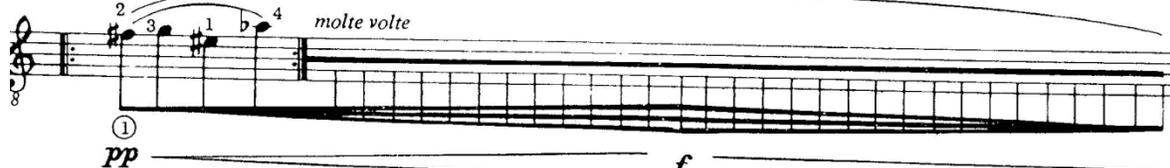
mf *f*

En éste ejemplo se encuentra el primer sistema, al inicio de la pieza. La parte final del arpeggio, y el signo de arpeggio al final, están emparentados semántica y sonoramente. Esquema 3.3.5

Otro ejemplo de esto es el siguiente pasaje, en el que tanto la dinámica como al agógica van en aumento hasta generar un continuo sonoro. Este continuo podría considerarse como desarrollo del trino inicial.

tastiera - - - - - *verso* - - - - - *ponticello* - - - - - *verso* - - - - - *tastiera*

molte volte



pp *f*

Este ejemplo aparece en la segunda hoja, en el segundo sistema. Esta podría ser la escritura de un trino. Su efecto en la guitarra está, así mismo, determinado por la digitación. Nótese la confluencia del color (zonas de ataque en la guitarra arriba señaladas), dinámica (*PP-F-PP*), y agógica. Esquema 3.3.6

ponticello - - - - - *verso*

♩ 9

p

molte volte



dim. *perd.*

Este esquema aparece en el tercer sistema de la segunda hoja. Aunque con una curva agógica y de color distinta (este va del puente al medio de la guitarra), también su ejecución es continua, partiendo de un sonido continuo. Esquema 3.3.7

Posteriormente, como una manera de dividir la estructura de la pieza, aparece una segunda indicación de tempo ($\text{♩} = 50$) y un nuevo aire “*Più lento e poético*”, como una segunda alusión a la poesía. Se caracteriza por la aparición de pasajes corales, cuya voz principal, que comienza en la nota *si*, y se desplaza descendentemente hacia *mi*, mantiene una relación de 4ta y 2da con respecto de la nota *fa#* y *mi* respectivamente. Relación que se confirmará por la aparición del mismo pasaje hacia el final de la pieza y cuya melodía comienza en *fa#*.

Più lento e poético $\text{♩} = 50$
naturale

mp contemplativo

Este pasaje es el que marca la mitad de la pieza con la aparición de una parte coral. Esquema 3.3.8

Ancora più lento $\text{♩} = 46$
tastiera

p dolce

Este pasaje aparece hacia el final de la pieza, y está muy emparentad con el pasaje antes citado. Esquema 3.3.9

Cabe hacer mención de las distintas formas de armonizar y acompañar la línea melódica a las que recurre el compositor en esta segunda parte. A continuación se presentan algunos ejemplos.

marcato il canto

p dolcissimo

Este pasaje se encuentra en el quinto sistema de la segunda hoja. Después del cambio de tempo al medio del movimiento. Esquema 3.3.10

IV Final

Inmediatamente después del carácter poético y calmo del tercer movimiento, aparece fundido con éste el cuarto movimiento. El paso de uno a otro es súbito, señalado por la indicación de un *attacca* colocado al final del tercero, suprimiendo cualquier cesura entre ellos, y por lo que este último podría resultar en una transformación del que le precede. Se va así de las imágenes celestes en el Martín Fierro, de José Hernández, a la danza telúrica que levanta el polvo de la Pampa y trae alegría; ambos rostros del gaucho, construido así por el empeño puesto en representar dentro de una figura los ideales culturales de la nación argentina.

Se trata de una “suite” de géneros dancísticos argentinos. Se emplean a lo largo del movimiento diversas técnicas de ejecución popular de la guitarra como rasgueos, percusiones sobre diversas zonas del cuerpo del instrumento, efectos de *tambora* sobre el puente de la guitarra, y combinaciones de rasgueos, golpes y chasquidos sobre las cuerdas, que aluden no solamente a la guitarra, sino también al bombo y al charango.

Presto e flogoso ♩ = 160 (♩ = 320), sempre ♩ = ♩

* rasgueado

pp cresc.

rasgueado

The image shows a musical score for guitar. It features a treble clef and a 7/8 time signature. The score consists of a series of chords and rhythmic patterns. Above the staff, there are performance instructions: 'Presto e flogoso ♩ = 160 (♩ = 320), sempre ♩ = ♩' and '* rasgueado'. Below the staff, there are several boxes containing the letters 'TS' and 'TS', which represent guitar techniques. The first box is highlighted with a red rectangle. The score ends with a double bar line and the word 'rasgueado'.

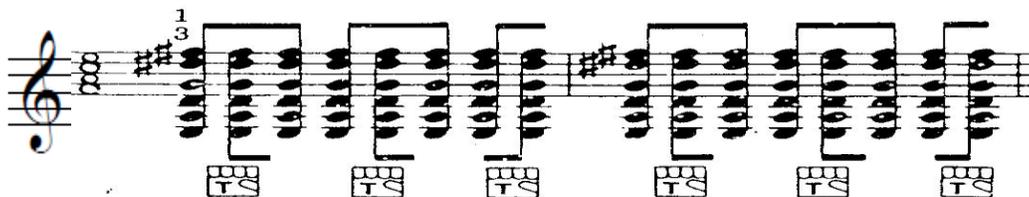
Del compás 1 al 4. En el recuadro enmarco uno de los símbolos que indican la ejecución de un golpe sobre las cuerdas o chasquido  Esquema 3.4.1

Este pasaje muestra la alternancia entre rasgueos y chasquidos sobre las cuerdas de la guitarra⁹², técnicas muy usuales en la música popular, no únicamente argentina, sino en la latinoamericana en general. En lo tocante a la música argentina, son sonoridades muy recurrentes propias de los acompañamientos de la guitarra en danzas y cantos como la chacarera, el malambo, la zamba, el gato, el chamamé, el rasguido doble, por mencionar

⁹² Representados por el signo del “puño cerrado” bajo el pentagrama. Pienso, no obstante, que este símbolo puede hacer referencia al “chasquido”, que es un tipo de rasguido produce los armónicos naturales de las cuerdas.

algunas de las danzas a las que este movimiento alude. Nótese que la frase culmina con un compás de $\frac{3}{4}$ que en el malambo podría representar un cambio (repique) o término del zapateo.

A continuación presento otros ejemplos de este tipo de combinación con rasgueos con chasquidos:



Compás 12 y 13. Este ejemplo es particular porque el ritmo que aparece alude al de milonga del que más adelante hablaremos. Esquema 3.4.2

Después de la sección introductoria, aparece nuevamente el ritmo de malambo,⁹³ esta vez engrosado por acordes por terceras reiterados, un pedal en la nota *si* de la segunda cuerda, y los repiques dados por un cambio en la acentuación con un paso del compás de $\frac{6}{8}$ al de $\frac{3}{4}$. Hacia la parte final del movimiento, nuevamente se presenta una alusión al malambo, muy parecida a la mencionada. Si sumamos a esto el papel de la improvisación, la inventiva propia de los exponentes populares del género y la subjetividad del autor, resulta un poco complicado establecer claramente a qué ritmo hace referencia. No obstante, he aquí un intento por distinguir los distintos ritmos aludidos. A continuación los fragmentos correspondientes al malambo:



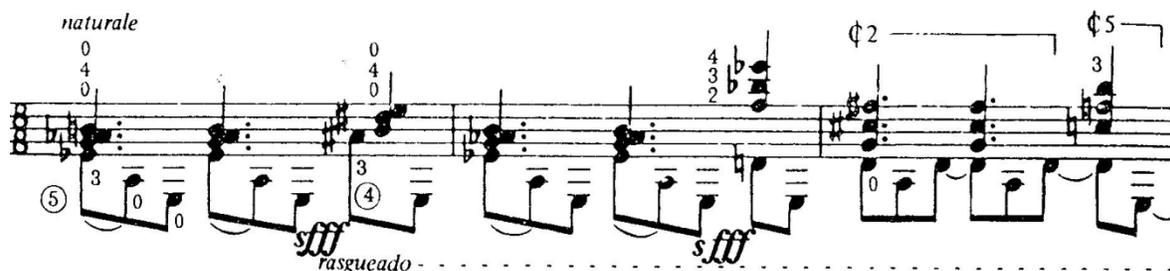
Del compás 23 al 28. Esquema 3.4.3

⁹³ Puede escucharse la Suite "Estancia" de Ginastera, en donde aparece un famoso Malambo del compositor.

El siguiente fragmento alude a una milonga. Se trata de un género muy difundido en Argentina asociado al tango, difundido también en Uruguay, Chile y Paraguay. Contiene una célula rítmica derivada, a decir de Alejandro Madrid, de la globalización de la habanera y su encuentro con la polka.⁹⁴ No obstante, existen dos tipos de milongas: la cantada y la bailada. La cantada, o milonga de la pampa, acompañada generalmente por la guitarra, guarda similitud rítmica con la habanera: corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas. Su forma bailable fue introducida por Astor Piazzolla, con una tendencia a la organización ternaria del ritmo y una extensión de la célula, como se muestra en los siguientes fragmentos:



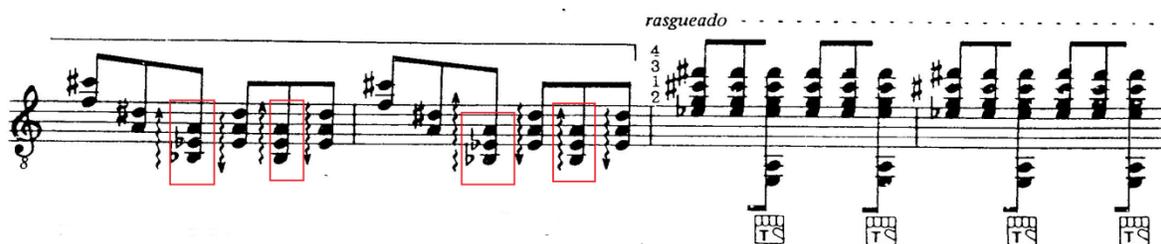
Del compás 67 al 70. Esquema 3.4.4



Del compás 76 al 78. Esquema 3.4.5

El siguiente fragmento hace referencia a la chacarera, que es una danza ternaria típica de la provincia de Santiago del Estero, y ampliamente difundida por toda la Argentina. Suele acompañarse por guitarra, bombo, charango, acordeón, aunque la dotación puede variar, y la danza se realiza en pareja o en grupos de pareja.

⁹⁴ Madrid, Alejandro. *Op. Cit.* p. 230

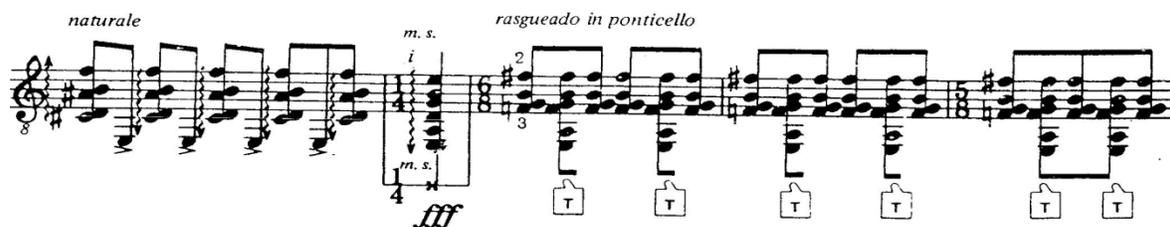


Del compás 91 al 94. Esquema 3.4.6

Aunque la rítmica principal sobre la que se construye la chacarera es la de un 6/8, el bajo, o acompañamiento, tiene un marcado énfasis hacia el tercer y quinto octavo, lo que produce simultáneamente la sensación de un $\frac{3}{4}$ con el primer tiempo trunco. Este énfasis rítmico en el acompañamiento es apreciable, a decir de Isabel Aretz, en el acompañamiento de muchas chacareras y resulta en una reminiscencia de los toques del bombo hacia esos dos tiempos.⁹⁵ Nótese que en el ejemplo anterior hay un énfasis en los mencionados octavos con reiteración del acorde y la dirección del rasgueo en la guitarra. La chacarera, así mismo, tiene similitudes rítmicas con otra danza, el gato, también muy difundida en el territorio argentino.

En el pasaje que en seguida se presenta podemos apreciar la aparición de un chasquido (compás 63), rasgueos y una percusión (del compás 64 al 66) ejercida sobre el puente de la guitarra con el pulgar de la mano derecha y representada por el símbolo . Nótese también la indicación *rasgueado in ponticello*, que por el color que produce en esta localización, puede resultar en una reminiscencia a la amalgama entre charango y bombo.

⁹⁵ “Este membranófono percute interesantes ritmos con mazo y palo o dedos sobre el parche y el borde del instrumento. Como los golpes del mazo sobre el parche resultan mucho más potentes y éstos coinciden casi siempre con los tiempos débiles de la melodía, resulta una interesante combinación de efecto birrítmico... Por lo general, los golpes del mazo sobre el parche coinciden con un segundo y tercer tiempo de un compás en tres por cuatro (o 6x8 binario) mientras la melodía transcurre por lo general en 6x8 ternario.” Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires. Ricordi americana. 1952. p. 199



Del compás 62 al 66. Esquema 3.4.7

A decir del bombo quiero agregar la siguiente observación de Isabel Aretz:

Los buenos “bombistas” tan pronto “entran en calor”, complican extraordinariamente los golpes en parche y aro, enriqueciendo el ritmo primario, tal como hacen los negros en sus golpes de tambor. De ahí, hemos pensado que quizás este golpeteo del bombo sea la única o al menos la más visible –o mejor dicho “audible”- herencia negroide en la música criolla.⁹⁶



Compás 95 y 96. Esquema 3.4.8

Tanto por el registro, como por el tipo de rasgueo empleado en el siguiente fragmento, se genera aquí una sonoridad que evoca a la del charango andino, muy usual en las músicas del noreste argentino. Aunque no se especifica la forma en que ha de ejecutarse dicho rasgueo, yo considero que para conseguir tal sonoridad, debe emplearse un rasgueo que se sirva de un solo dedo para su ejecución, tal como en la técnica de trémolo del charango. La interpretación musical implica la toma de decisiones con base en un contexto. No obstante, también es una cuestión de gusto y de inventiva personal.

⁹⁶ *Idem.* p. 199

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

En su libro *Memoria sobre la Pampa y los Gauchos*, Adolfo Bioy Casares habla en tono escéptico e irónico sobre la construcción del arquetipo del gaucho argentino, a través del influjo de la industria cinematográfica, la literatura, la música y otras manifestaciones de la cultura. Con humor, dice que él no ha visto mencionados personajes andando fuera de los certámenes donde se les escenifica, enfrentándose a duelos con facones, con guitarras, o empuñando sus boleadoras, y atribuye tal fantasía a sus representaciones culturales. En México tenemos un caso similar con la construcción del Charro, en el cual se depositan las idealizaciones del México postrevolucionario, una mezcla entre machismo y cursilería, un tanto incompatible con el escenario que hoy se despliega, y en el cual también el cine tuvo gran influjo, apoyado fuertemente por los Estados Unidos de Norte América. Y volviendo a la Argentina, no es que diga que el gaucho no existe, o no existió, sólo que, refiriéndonos nuevamente a Alejandro Madrid, sus costumbres y productos culturales se sometieron a un proceso de “blanqueamiento discursivo” que lo sustrajo de su “campo grande”, domesticando su poder y tornándolo, de ser considerado un personaje marginal, a un símbolo nacional.

Con respecto a la música de Ginastera, que es la razón de ser de este capítulo, concluyo que en ella se depositan y representan, de una manera muy personal, el conjunto de música-poesía-danza que caracteriza el folklore argentino. Es de esta manera personal, subjetiva, como se expresa mejor la variedad de las músicas, sus variantes y encuentros regionales. Así mismo, se alude continuamente a la figura del gaucho, en que se depositaron en su época tantos valores argentinos.

Así mismo, si interpretamos la obra como una escaleta en el tiempo, tenemos durante el primer movimiento la presentación de la baguala, un canto propio de la zona de los andes, lo que resulta en una evocación a la música indígena. Si lo miramos así, puede representar un momento prehispánico. Posteriormente, en el segundo movimiento aparece el malambo y la payada, que son músicas gauchas cuya historia se remonta a la Colonia, nos referimos a un momento de mestizaje, en el que a decir de Isabel Aretz y Ana María Locatelli, se da la mezcla entre el mundo indígena y español. El tercero alude a los géneros poéticos acompañados por la guitarra. El cuarto es una desplegado de ritmos criollos, sumándole, y

he aquí un elemento muy importante, la aparición de la milonga en su forma tanguera, lo que se puede entender como una alusión a la música de las constantes migraciones de los siglos XIX y XX. Todas estas consideraciones caracterizan a la música argentina como una música mestiza.

La guitarra, finalmente mencionada, es el instrumento en el cual se condensa una gran parte de la música folklórica argentina (Y latinoamericana, insisto). No en vano se hizo mención, en la introducción del trabajo, de la antigua presencia del instrumento en Argentina. Hasta donde me fue posible observar, es el instrumento con mayor presencia en las músicas a las que se alude.

CAPÍTULO IV

LAS TRES PIEZAS PARA GUITARRA DE CARLOS CHÁVEZ. SONIDOS DE UN PASADO PRESENTE.

*“La danza se concibe como un cantar con los pies
y la música instrumental es un canto divino
cuya letra está vedada al entendimiento humano.”⁹⁷*
Gonzalo Camacho

Introducción

Muchos son los periodos de grandes coyunturas que México ha atravesado a lo largo de su historia. Y con ellas se han suscitado modificaciones en su configuración política, la organización de su sociedad, su territorio, cultura y artes. Éstas últimas tienen que ver con la forma en que se realizan sus representaciones simbólicas. El triunfo de la Revolución Mexicana en 1910-1920 constituyó uno de estos momentos de coyuntura. Marca el comienzo de nuestra época, como un flujo, *aparentemente* ininterrumpido, en el que México alcanza su actual configuración. No obstante, si observamos con atención este periodo, nos percataremos de que existen diversas coyunturas intermedias, que nos han marcado como pueblo.

En la antigua Tenochtitlan, cada cincuenta y dos años, se celebraba la Ceremonia del Fuego Nuevo. Con ello se marcaba el comienzo y el final de una era. Se cuenta que durante la última ceremonia, bajo el gobierno de Moctezuma, el fuego, que habitualmente ardía en el pecho de un hombre ofrecido en sacrificio y, a través del cual se hacían vaticinios de los tiempos venideros, tuvo dificultades para arder, hecho que fue interpretado por los sacerdotes del templo como un mal presagio que anunciaba desgracias para ese ciclo que comenzaba. Mal augurio que coincidiría tiempo después con la caída de la Gran

⁹⁷ Camacho, Gonzalo. *Culturas musicales del México Profundo, en A tres bandas: Mestizaje, sincretismos e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal, 2010. p.33

Tenochtitlan a manos de la armada de Hernán Cortes y pueblos vecinos que se le aliaron con los españoles, produciendo cambios profundos en el modo de vida de las sociedades que dejarían de ser prehispánicas.

Este ritual, o más bien una reconfiguración de éste, fue representado siglos después, en otro contexto y con otra configuración del territorio. En el año de 1921, para celebrar y dar testimonio del florecimiento de una nueva época coronada por el triunfo de la Revolución, José Vasconcelos, secretario de educación en aquel entonces, encomendó al joven Carlos Chávez la escritura de un ballet con temáticas fundadas en el mundo prehispánico: el *Ballet del Fuego Nuevo*. Con esta encomienda se atestiguaba el ascenso de un nuevo régimen de gobierno, y con ello el surgimiento de nuevas instituciones encargadas de administrar los distintos quehaceres del país, en este caso: la cultura, las artes y la educación. Visto de una manera más particular, la escritura del ballet representa un parte-aguas en los intereses compositivos del joven Chávez, redirigidos hacia una música fundada en un imaginario sonoro prehispánico y el asentamiento de una tendencia nacionalista que buscará retratar la compleja panorámica nacional y crear una *música de aires modernos enraizados en la tradición*, o al menos, en la idealización de tal tradición.

Las tres piezas para guitarra a las que dedico el estudio y análisis de este capítulo, fueron escritas durante este periodo y comparten junto con el *Ballet del Fuego Nuevo* similitudes de lenguaje.

CONTEXTO BIOGRÁFICO

Originario de la Ciudad de México, Carlos Antonio de Padua Chávez y Ramírez, mejor conocido como Carlos Chávez, nació el 13 de junio de 1899 y murió el 2 de Agosto de 1978. Sus principales maestros fueron el pianista Luis Pedro Orgazón y el compositor Manuel M. Ponce, pertenecientes a dos generaciones distintas de músicos mexicanos, fisuradas entre sí por un momento coyuntural trascendental en la historia de México. El joven Chávez no coincidía con la perspectiva estética de su maestro Ponce, ya que éste se encontraba más interesado en las músicas criollas, el desarrollo de la forma y procedimientos compositivos de la música centro europea, muy de moda entre la sociedad

mexicana durante el porfiriato. Y aunque el maestro mantenía cierto interés por la música indígena, existía siempre una marcada distancia y una actitud paternal (de la que ya he hablado en el primer capítulo), contrastante con la actitud de Chávez que desde muy joven mostró gran interés por las músicas indígenas, fruto de sus viajes por el país y sus largas estadías en el valle de Tlaxcala.⁹⁸

Lo anterior puede tomarse como un rompimiento entre dos tipos de nacionalismos: el primero, ligado a la apropiación y blanqueamiento de temáticas indígenas y mestizas, “ennoblecidas” por procedimientos de composición centro europeos (ya se ha mencionado anteriormente los términos indigenista y nativista para designar a este tipo de nacionalismos); y el segundo, donde se enmarcan compositores como Chávez y Revueltas, enfocados en la búsqueda y creación de procesos compositivos distintos a los de Europa Central, el reconocimiento de un pasado prehispánico de la nación y la exposición del complejo universo social mexicano a través del arte. Esta es la *toma de conciencia* acerca de la complejidad étnica y cultural mexicana que tras su paso dejó la revolución al descubierto, y que los artistas postrevolucionarios habrían de plasmar en sus obras.

Como ya se mencionó en la introducción de este capítulo, en 1921 Chávez recibe la encomienda de José Vasconcelos para la escritura del *Ballet del Fuego Nuevo*, basado en la ceremonia mexicana del Fuego Nuevo. En esta pieza se emplean instrumentos ceremoniales prehispánicos como el Teponaztli, el Huéhuetl, el caracol marino, las ocarinas, sonajas, etc; así mismo se destaca el empleo de escalas pentatónicas y un papel fundamental del carácter rítmico dentro de su discurso. A partir de este momento, Chávez se sitúa dentro del grupo intelectual encargado de dirigir el proyecto cultural de la reconfigurada nación mexicana, que se orienta hacia un modernismo enraizado en lo mestizo y lo indígena. En términos estéticos es en este punto donde Chávez comienza su etapa nacionalista inspirada en el mundo indígena, sin por ello dejar de plasmar en sus obras la rúbrica personal de su inventiva.

En un estudio de Vicente T. Mendoza, citado por García Morillo en *Carlos Chávez. Vida y obra*, se afirma:

⁹⁸ García Morillo, Robert. *Carlos Chávez, Vida y obra*. México. Fondo de Cultura Económica, 1960.

Desde un principio el nacionalismo de Chávez fue integral...venía de sus fondos personales, de sus gustos y tendencias heredadas; no era un afán de hacer música mexicanista por medios mecánicos.⁹⁹

La labor de Chávez no se situó únicamente en el campo de la composición, sino que se extendió al campo de la gestión cultural desde la trinchera del Estado: en 1928 fungió como director del Conservatorio Nacional de Música, dirigió el departamento de Bellas Artes en la entonces SEP, redactó el proyecto del INBA y fue su primer director entre 1947 y 1952. Así mismo, fue fundador y director de la Orquesta Sinfónica de México entre 1928 y 1949, más tarde OSN y, junto con el filósofo Alfonso Reyes, fue fundador del Colegio Nacional.

CONTEXTO DE LA OBRA

Las tres piezas para guitarra de las que hablaré en este trabajo, datan de junio del año 1923 y son pertenecientes a un periodo (de 1921 a 1928) de piezas de pequeñas dimensiones. Vicente T. Mendoza se refiere a ellas como las obras de “primera madurez” de Chávez, y fueron escritas tras el viaje que el compositor emprende a Europa en 1922, junto a su esposa Otilia Ortiz. Al regreso de dicho viaje, Chávez declara su tendencia a realizar algo novedoso en el México que estaba naciendo, contrastado con el modelo europeo ya constituido en el país.¹⁰⁰

Escritas en un principio por petición de los guitarristas Andrés Segovia y Pedro Henriquez Ureña, estas piezas permanecieron archivadas e inconclusas porque no resultaron del gusto de Segovia, y fue hasta el año de 1954, cuando el guitarrista mexicano Jesús Silva solicitó a Chávez la escritura de una obra para guitarra, que estas piezas fueron rescatadas del “olvido” en que se encontraban, retomadas y concluidas por el compositor.

Es posible escuchar a lo largo de estas piezas, sonidos que, a través de la guitarra, hacen referencia a los instrumentos rituales del mundo sonoro prehispánico. Se perciben las

⁹⁹ *Idem.* p. 20.

¹⁰⁰ *Idem.* p. 26.

alusiones a idiófonos, membranófonos y aerófonos: flautas, silbatos, ocarinas; raspadores, maracas; Huéhuatl y Teponaztli; en busca de una “dimensión tímbrica y...la creación de texturas sonoras”,¹⁰¹ que se sintetizan en la guitarra. En este sentido, como ya se ha mencionado, tras la imposición de las músicas europeas a los pueblos naturales de América, éstos integran a sus prácticas las músicas e instrumentos foráneos, re-significando y adaptando estas músicas e instrumentos, dándoles un sentido dentro del ritual para procurar la permanencia de este. Podría la guitarra entenderse como un Mecahuéhuatl (tambor de cuerda, el arpa) o incluso la guitarra *conchera*.

La música posee dentro del mundo prehispánico un sentido ritual, a través del que este se establece una comunicación con la divinidad, y en el cuál música y danza mantienen una *estrecha relación*.

En esa voluntad comunicativa, los hombres utilizan los rituales para hablar con las divinidades a través de la música y la danza.... Las fronteras entre música y danza se desdibujan para dar paso a una entidad única, formando un entramado que traza un tiempo y un espacio sagrado...La danza se concibe como un cantar con los pies y la música instrumental es un canto divino cuya letra está vedada al entendimiento humano.¹⁰²

Con base en la cita anterior, el análisis que hago de estas piezas considera la guitarra como un instrumento para amalgamar la danza y la música. Para ello, distingo cada pasaje por la aparición diferentes *temporalidades* (cambios de tempo), a lo largo de las piezas. Dichos pasajes se distinguen entre sí por su carácter: algunos de carácter *cantabile*, frente a otros de insistente rítmica y, en algunos casos, la resultante de una mezcla de ambos. En este sentido, asocio lo rítmico a la danza e intensidad de la dinámica, y lo melódico a una dinámica moderada y texturas monódicas o en algunos casos contrapuntísticas. También, enfoco especialmente mi atención, a las alusiones a sonoridades propias de los instrumentos ceremoniales prehispánicos antes mencionados, todos adaptados a las técnicas de ejecución de la guitarra.

¹⁰¹ Camacho, Gonzalo. *Op. Cit.* p. 29

¹⁰² *Idem*, p. 33.

Vistas desde la temática principal de este trabajo (la guitarra mestiza), estas piezas aportan a la comprensión general de la guitarra latinoamericana una serie de sonoridades, que aunque no son inéditas, ni novedosas por sí mismas (los rasgueos, por ejemplo, son técnicas usuales), dan muestra de la variedad de expresiones que puede comprender el repertorio guitarrístico latinoamericano.

ANÁLISIS

Pieza I Largo

La primera pieza se divide en tres bloques que varían entre sí de acuerdo al *tempo*, la textura, la dinámica y el carácter. Un rasgo particular de este movimiento es lo específico de las dinámicas indicadas por el compositor, que oscilan desde el *piano* hasta el *fortissimo con fuoco*. Las dinámicas de mayor intensidad son correspondientes a las secciones de danza (esto también es visible por el cambio de tempo) y las dinámicas de menor intensidad a las secciones melódicas. En la siguiente tabla se ilustra el cambio de tempo y de dinámicas:

Largo ♩ = 50 Del compás 1 al 14	Poco allegro ♩ . = 116 Del compás 15 al 41	Largo ♩ . = 44 Del compás 42 al 46 (final)
F- p (sub)-mF-F	FF –FF <i>con fuoco</i>	F- mp

Es observable que la mayor parte de la pieza prevalece en FF, lo que puede asociarse con el frenetismo de la danza y la percusión que la acompaña. Respecto a este *frenetismo*, palabra que he decidido emplear para referirme al estado de *éxtasis religioso* al que se induce y accede a través de la música-danza, dice el etnomusicólogo mexicano Gonzalo Camacho:

En las fuentes históricas mesoamericanas se encuentran datos concernientes al empleo de la música asociada a la generación de estados alternativos de conciencia. La referencia a los cantos embriagantes registrados por los cronistas, las imágenes de

plantas psicotrópicas asociadas a expresiones artísticas que aparecen en los códices, más la actitud de embelesamiento que se observa en Macuilxóchitl (divinidad de la música y la danza) son algunos de los datos que hacen suponer que la música se emplea como una técnica arcaica del éxtasis.¹⁰³

A manera de introducción de la primera pieza, como se muestra en el siguiente fragmento, se aprecia la reiteración de la nota *la* del registro medio de la guitarra. Dicha reiteración es una evocación a la sonoridad del caracol marino, empleado dentro de los rituales de los Concheros para dar comienzo a sus ceremonias, a manera de saludo a los elementos y a los puntos cardinales. En las danzas de los Concheros, con las que seguramente Chávez tuvo contacto, se puede apreciar el empleo del caracol marino al comienzo del ritual.



Compás 1 y 2. Esquema 4.1.1

Posterior a esta breve introducción, puede distinguirse, en el primer bloque (el siguiente fragmento), un canto y un contrapunto contruidos sobre una escala pentatónica, muy probable como referencia a la música indígena. El siguiente fragmento ilustra dicha idea.



Del compás 3 al 7. Esquema 4.1.2

Es conveniente, antes de continuar con este análisis, la siguiente reserva respecto al uso y atribución de las escalas pentatónicas asociadas al mundo indígena: de acuerdo con

¹⁰³ *Idem.* p. 29

Leonora Saavedra¹⁰⁴, el empleo de dichas escalas en la música de Chávez fue una tendencia asimilada de la lectura de autores como Jules Combarieu y Curt Sachs, que en un sentido *evolucionista* atribuyen el uso de las pentatónicas a la música de culturas “primitivas”, lo que no deslinda su posición ante las mismas de un sentido colonial y paternalista. Una vez hecha esta reserva, continuemos con el análisis.

El segundo bloque se caracteriza por la entrada de la danza, que presentan diálogos de dinámica, color y textura durante toda la extensión del bloque.



Compás 15 y 21. Esquema 4.1.3

En los ejemplos anteriores, el motivo melódico se posiciona unas veces en el extremo superior del registro agudo (esquema superior, compás 15), y otras veces en el extremo inferior del registro grave (esquema inferior, compás 21), siendo continuo el uso del intervalo de segunda y tercera, mayor y menor. Aquí, y en otros pasajes similares, dichos motivos melódicos son asociables a la sonoridad del *Teponaztli*, cuyo registro suele oscilar entre la segunda mayor, tercera mayor y menor, cuarta y quinta justa, coincidiendo con el rango empleado por Chávez en esta pieza. Así mismo, la técnica de *rasgueo* de la guitarra cambia se convierte en una referencia al *Omichicahuaztli* o raspador de hueso.

La resultante de esto es una amalgama entre las sonoridades de los instrumentos aludidos, orientados hacia la búsqueda de un timbre y una textura. A mi parecer, este procedimiento

¹⁰⁴ Saavedra, Leonora. *Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna, en Sonidos en Rebelión*, compilación de Roberto Kolb y José Wollfer. México. UNAM, ENM. 2007. p. 51

difiere del de una melodía acompañada, en el sentido de que una sonoridad no está supeditada a la otra, aunque por nuestra cultura auditiva tendamos a prestar más atención a la melodía, y a considerar que lo que la rodea se encuentra exclusivamente en función de la misma.

Llama la atención en el mismo pasaje, el encuentro de tresillos de corchea contrastados con su forma binaria de dos corcheas con puntillo, elemento que se retomará en la tercera pieza, y que se encuentra vinculado estrechamente con la danza y los cambios de dirección en los pasos de la misma, re-orientados por este contraste rítmico. Cabe mencionar que los pasos empleados en las danzas de los Concheros están sonorizados por el empleo de los huesos de fraile¹⁰⁵, colocados entre la pantorrilla y el tobillo del danzante, lo que dota al movimiento corporal de sonido.



Del compás 23 al 26. Esquema 4.1.4

En este fragmento se expone un cambio de registro de lo grave, *do#* y *si*, alternados, con *fa#-mi*, *fa#-sol#*, en el registro agudo. La sonoridad se engrosa con el empleo de un mayor número de cuerdas “al aire”, y esta se va atenuando de acuerdo al grado de intensidad dinámica de la danza.

El tercer bloque está marcado por un cambio de tempo, la danza termina por apaciguarse hasta tornarse en un canto que evoca al primer bloque, lo que dota a la pieza de un sentido cíclico propio de las concepciones y cosmovisiones del mundo indígena (sirva como

¹⁰⁵ Son semillas provenientes del árbol del Ayoyote, que una vez secas y puestas en grupo a manera de cascabel producen una sonoridad parecida a la de la maraca.

ejemplo, la ya mencionada a ceremonia del Fuego Nuevo y su periodo de reiteración cada cincuenta y dos años).



Del compás 42 al 46. Esquema 4.1.5

Pieza II Tranquilo

La segunda de estas piezas simula un canto acompañado por un tambor. Hacia la parte media de la pieza los materiales de ambos logran un amalgamamiento, para volverse a diferenciar en la coda. Esta transformación de lo que se representa en esta pieza como un tambor, y que más tarde se revestirá de movimiento melódico aludiendo a un aerófono, es algo que se puede lograr gracias a los distintos colores que puede brindar la guitarra. Estos dependen de factores como el ataque, la ubicación sobre el cordal donde se lleve a cabo el mismo, la posición de la mano derecha (encargada del ataque), la cuerda en que se ejecuta. Todo ello ofrece una amplia gama de colores.

Desde el primer compás se percibe la representación de un par de tambores. Se distinguen entre sí por intervalos de cuarta justa, el carácter tético del tambor del registro medio, y anacrúsico del grave. Por su carácter calmo, y la presencia de notas largas, con duración de blanca, puede esto resultar en alusión a la percusión sobre el parche de un membranófono como el Huéhuetl (Tambor viejo). Aquí cabe recordar la mención del Huéhuetl en la Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España, que hace el cronista Bernal Díaz del Castillo:

...Y allí tenían un tambor muy grande en demasía, que cuando le tañían el sonido dél era tan triste y de tal manera, como dicen instrumentos de los infiernos, y más de dos leguas de allí se oía: y decían que los cueros de aquel atambor eran de sierpes muy

grandes; y en aquella placeta tenían tantas cosas, muy diabólicas de ver, de bocinas y trompetillas y navajones, con que sahumaban aquellos sus ídolos...¹⁰⁶



Del compás 1 al 4. Esquema 4.2.1

Más tarde aparece una melodía (como se muestra en el recuadro del siguiente fragmento), en este caso sí acompañada, por el supuesto tambor. El rango de esta melodía (segunda mayor, tercera menor) será una constante a lo largo de la pieza y alcanzará su desarrollo en la parte media de la misma. La línea correspondiente al bajo se limita a crear un soporte armónico del canto, por la simplicidad de la misma, permitiendo el destaque de la voz.



Compás 5 y 6. Esquema 4.2.2

Después de este pasaje, como se muestra en el siguiente fragmento, se presentan mayores elaboraciones del bajo en su función de acompañamiento del canto, engrosando la textura con intervalos de tercera y cuarta. Llama la atención el empleo de silencios entre grupos de bajos, que funcionan como cesura y articulación entre ellos, así mismo, destaca la diversidad de los lugares que ocupan dentro de la distribución general de los acentos del compás y su oscilación entre los tiempos fuerte y débil. Más tarde, esta organización binaria del bajo se presentará en el desarrollo central de la melodía.

¹⁰⁶ Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid. Historia 16. Edición de Miguel León Portilla. p. 335.



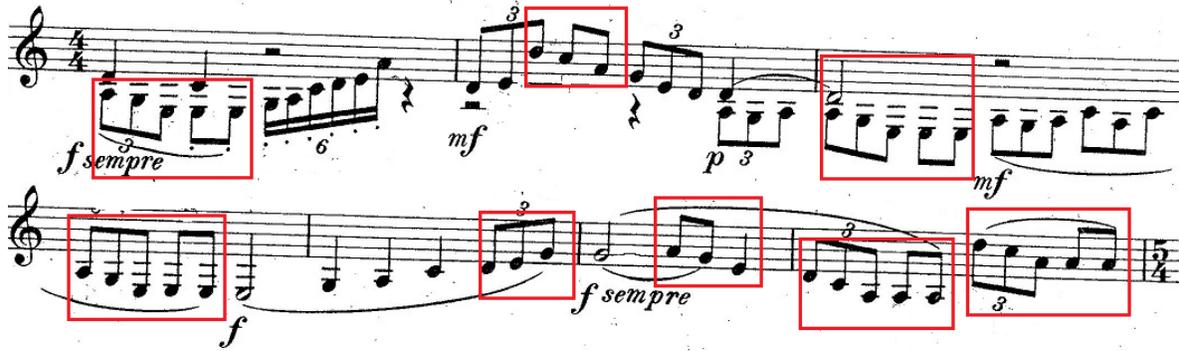
Compases 9 y 10. Esquema 4.2.3

La mayor parte de la pieza posee un carácter melódico que podría atribuirse a una ocarina o a una flauta. Como veremos en los siguientes fragmentos, pertenecientes a la parte central de la pieza, el motivo antes mencionado (el que se conforma de una segunda mayor y una tercera menor) se presenta y de desarrolla de manera recurrente, algunas veces invertido y en diferentes registros.



Compás 8. Esquema 4.2.4

A continuación, en el siguiente fragmento se muestra el desarrollo de dicho motivo. Por su reiteración y vuelta “sobre lo mismo”, considero este motivo el tema central de la pieza. Todos los fragmentos señalados en los recuadros corresponden al motivo mencionado. Nótese también, como antes se había dicho, el contraste rítmico entre las organizaciones binarias y ternarias. Y que dichas organizaciones binarias funcionan, en algunos casos, como delimitaciones para el fraseo, así como en una reminiscencia al tambor que apareció al principio de la pieza.



Del compás 14 al 20. Esquema 4.2.5

Cabe decir que la simpleza de los motivos, y su reiteración, y el carácter rítmico, fue una cualidad del arte de los pueblos originarios empleada por las artes los nacionalistas. Hay que recordar, sin embargo, que tanto Alejo Carpentier, como Guillermo Bonfil Batalla, citados al respecto en el primer capítulo de este trabajo, hacen críticas a esta actitud diciendo que el empleo de estos “motivos arqueológicos y populares de manera aislada” los sustrae del contexto original en que se generan, perdiendo sus valores intrínsecos, y que se carece de “peso significativo en la elección y agrupamiento que se presentaba en las nuevas composiciones.”¹⁰⁷

En la coda de la pieza (el siguiente fragmento), los materiales del canto y el tambor, antes fusionados, vuelven a separarse y retornan a su organización en figuras más largas, como negras y blancas.

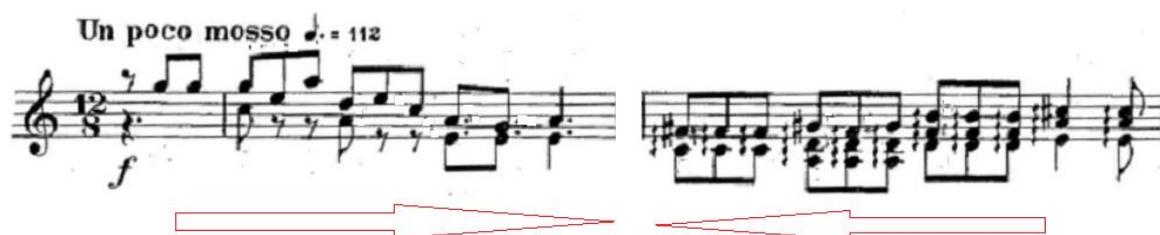


Del compás 39 al 41. Esquema 4.2.6

¹⁰⁷ Bonfil Batalla, Guillermo. *Op cit.* p. 402

Pieza III Un poco mosso

Se trata de un movimiento dancístico ligero. Comparte con las otras piezas la presencia de secciones de imperante carácter rítmico y pasajes de carácter *cantabile*; está construida sobre escalas pentatónicas; se presenta alusiones a instrumentos de percusión como el Omichicahuaztli, el Teponaztli y los Huesos de Fraile, así mismo, se alude al sonido de ciertos aerófonos y se emplea nuevamente el contraste rítmico entre lo ternario frente a lo binario como un elemento indicador de finales de frase o cambios de textura.



Estos son primeros compases de la pieza. Ilustran el uso de la escala pentatónica y la alusión al Omichicahuaztli mediante el rasgueo. Esquema 4.3.1

El fragmento anterior, dividido en dos partes, muestra las intervenciones del tema simulando un aerófono, al que inmediatamente después le sucede una serie de acordes cuya ejecución alude a un raspador de hueso, o al sonido de los huesos de fraile. Esta lógica de presentación binaria de los elementos será expuesta en distintos momentos de la pieza.

El tema que aparece en el primer compás será reiterado a lo largo de la pieza, aunque en ocasiones pierda su carácter anacrúsico o sólo se presente parcialmente. Nótese una relación interválica similar a la del motivo de la segunda pieza. La primera parte de éste está integrada por las notas *sol, mi, la*. De esta forma la relación 2da mayor, 3era menor sigue vigente en el motivo (*sol-la/mi-sol*). También presentes están los intervalos de 4ta y 5ta justa, que producen un cambio de dirección en el motivo.

Durante el desarrollo de la pieza se observan constantes cambios de tempo y dinámicas de larga duración que a continuación expondré en la siguiente tabla:

Poco mosso ♩ . = 112 Comp 1-10	Meno mosso ♩ . = 96 Comp 11-13	Tempo primo ♩ . = 112 Comp 14-17	Meno mosso ♩ . = 104 Comp 18-22	Pochissimo Meno mosso ♩ . = 100 Comp 23-26	Come Prima ♩ . = 96 Comp 27-29	Piú mosso ♩ . = 112 Comp 30-53
F-FF	mF	FF-F	F	F-mF-p	mF	FF



Como muestra la tabla¹⁰⁸, los tempos de mayor movimiento mantienen una relación proporcional con la intensidad de las dinámicas. Sin embargo, pese a estas diferencias de tempo, que podrían sugerir una organización de la forma en siete bloques, propongo otra forma de organización más sintética de la forma en tres bloques: el primero que va del compás 1 al 10, donde impera la danza; el segundo en apariencia mayor pero dividido en cinco episodios de carácter *cantabile*, con un pequeño gesto dancístico (compases 14 y 15), que va del 11 al 29; y un tercero de frenetismo dancístico, del compás 30 al 53, en el cual la dinámica alcanza su máxima intensidad.

Como ya he mencionado párrafos arriba, es observable en esta pieza una relación binaria entre la presentación del material *cantabile* y dancístico, es decir, uno aparece inmediatamente después del otro. Esta relación es visible en toda la tercera pieza con mayor énfasis (y de manera general si se observan las tres piezas en conjunto) en los bloques uno y tres. El bloque dos, por otro lado, reafirma esta sucesión de lo *cantabile* y lo dancístico al encontrarse al medio de dos bloques donde el carácter es imperantemente dancístico. Pienso que esta alternancia en espacios tan inmediatos funge como una recapitulación final de los elementos contrastantes que integran las piezas.



Del compás 6 al 10. Esquema 4.3.2

¹⁰⁸ Las flechas que se encuentran bajo la tabla delimitan la extensión de las secciones.

Este fragmento del primer bloque es de carácter dancístico, con intervenciones de respuestas melódicas. Al respecto de esto nótese el contraste entre el compás 9 y 10.

Se destaca la presencia de los octavos con puntillo concatenados (de los que ya he hablado, y que se usan para dar variedad a la dirección que tiene la danza) que apareciendo en un ambiente ternario, crean un contraste rítmico. Así mismo, el pasaje finaliza con un silencio de negra con puntillo que sirve como descanso antes de caer al segundo bloque de carácter *cantabile*, tras un continuo en *fortissimo* donde la textura se engrosa a partir de un grupo de rasgueos en alusión a raspadores, o incluso a la amalgama de raspadores junto con los huesos de fraile.

El fragmento que a continuación se muestra, corresponde al pasaje con que inicia el segundo bloque de la pieza. Se pone en primer plano lo melódico en la línea superior, contrapunteada por una voz media y un bajo. Tanto en este caso como en el de la segunda pieza, considero que sí se trata de un acompañamiento por parte del bajo. Es notable, en el compás 11, la aparición de un segundo pentagrama donde se escribe el acompañamiento, lo que pone de manifiesto la existencia de planos sonoros muy diferenciados entre sí, y las funciones de uno supeditadas a otro. En este caso, la línea superior alude a una melodía prehispánica imaginaria.

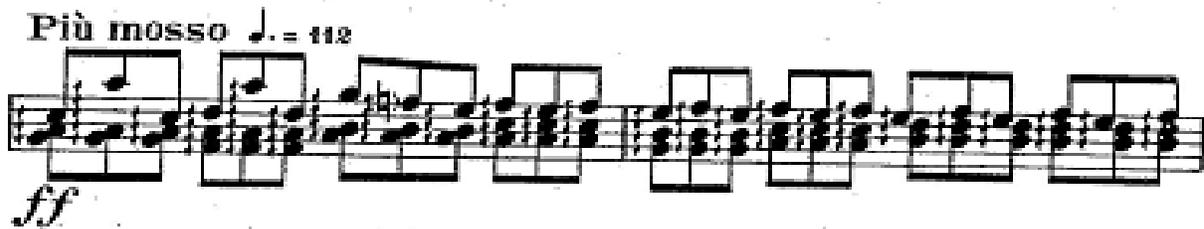
Del compás 11 al 13. Esquema 4.3.3

A continuación un pasaje de este segundo bloque, que sugiere la referencia a algún tipo de ocarina o flauta. En el pasaje es imperante el uso de escalas pentatónicas. Nótese la clara evocación al tema en el compás 17, y su desarrollo en los siguientes compases.



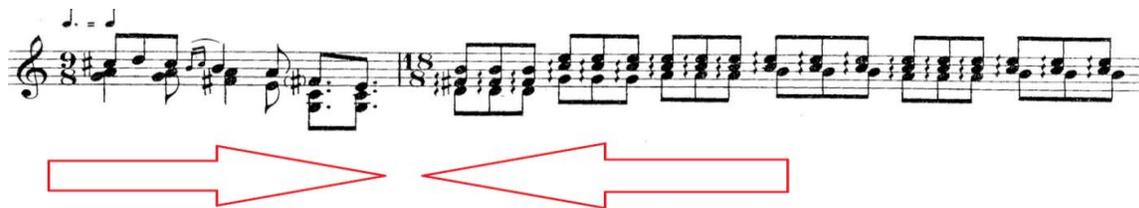
Del Compás 17 al 22. Esquema 4.3.4

El tercer bloque se caracteriza por una danza continua que se presenta desde el principio de la sección (compás 30) y que se prolonga hasta el final de la pieza. Su comienzo está señalado tanto por la indicación de tempo *più mosso*, como por el engrosamiento de la textura, que alude nuevamente a la sonoridad de un raspador, un teponaztli, y los huesos de Fraile. Este bloque es el de mayor frenetismo dancístico y así mismo el más extenso, por lo que lo entiendo como un clímax tanto de la pieza, como de las tres piezas vistas en su conjunto.



Compás 30 y 31. Esquema 4.3.5

En los compases 35 y 36, a continuación expuestos, puede apreciarse nuevamente, durante el tercer bloque, la alternancia entre un pasaje mayormente *cantabile* y otro en alusión al raspador o huesos de fraile, que asocio mayormente con lo dancístico.



Compás 35 y 36. Esquema 4.3.6

Es notable la aparición, como se muestra en el siguiente fragmento, de un cambio de rítmica a la mitad del bloque, dado por la aparición de un compás de $\frac{3}{4}$, y la abrupta aparición de semicorcheas en organización binaria, antes del regreso al tema del comienzo en el compás 44, caracterizado esta vez por un engrosamiento de la textura y por la supuesta unión del aerófono que llevaba el tema y de los raspadores.

El uso de las semicorcheas ante los tresillos de corchea, entre el compases 42 y 43, implica una extensión del motivo aparecido en el 42, y así mismo, como ya he dicho, otra forma de organización, sumando a éste un acorde más, creando así un contraste entre lo ternario y lo binario.



Del compás 42 al 44. Esquema 4.3.7

En los siguientes fragmentos que corresponden al final de la pieza, se observa nuevamente la aparición de semicorcheas. Es notable que pese al impulso rítmico e intensidad dinámica que se genera en el compás 50, al final de éste aparecen dos corcheas (aparecen dentro de recuadro) que menguan de alguna manera dicho impulso, produciendo un cambio en el pie rítmico y retornando al tema principal (compás 51). En el penúltimo compás podemos apreciar la presentación de una síntesis de las figuras rítmicas que se emplearon durante la pieza.



Compás 50. Esquema 4.3.8

A musical score snippet on a single staff. The notation includes several triplets (marked with a '3') and a section marked 'poco ritenuto' and 'ff sempre'. A red box highlights a specific measure. The word 'Tema' is written in red below the first measure. The tempo marking 'poco rall.' is at the end of the snippet.

Del compás 51 al 53. Esquema 4.3.9

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

En su libro compilatorio, *Anatomía del mexicano*, Roger Bartra presenta una colección de ensayos de diversos pensadores mexicanos que, de acuerdo con él, contribuyeron a formar una perspectiva acerca de la construcción de la identidad del mexicano y la diversidad de sus formas, tomando como punto de partida la Revolución Mexicana y la configuración del proyecto nacionalista. El pensamiento y la complejidad del problema escalan sobre el tiempo y se posiciona hasta nuestros días. El contacto con el otro nos transforma y en esto se encuentra la base del mestizaje, donde la idea no es la colonización del uno sobre el otro, sino la convivencia de las partes dentro de un todo. Esta convivencia de aparentes extremos, de la tradición y la modernidad, es la que el arte nacionalista pretendió poner en su escena.

En estas piezas, que Chávez compone siendo muy joven, hemos mencionado que se vierten las sonoridades de un mundo “prehispánico” que llega hasta nosotros a través de lo que el compositor entendía como tal, y del cual, a su vez, ofrezco una interpretación de acuerdo a la idealización de ese mundo. Recordemos que tales sonidos llegan a Chávez gracias a que presenció los rituales de los Concheros.

La guitarra, en este sentido, se torna un recipiente en el que son vertidos y representados estos sonidos. A través de estas representaciones que nos refieren a los instrumentos y sonidos del ritual, la guitarra adquiere un significado nuevo: se torna entonces una guitarra conchera, Mecahuéhuatl; ocarina, caracol, silbato; a la vez raspador, Huéhuétl, Teponaztli, hueso de fraile. En un sentido performático representa a su vez la danza y su movimiento; en resumen: el ritual. Ritual que es depositado en las cuerdas de un instrumento no propio del universo prehispánico, pero sí del universo mexicano, mestizo, que a manera de espejo resulta más importante lo que en él se proyecta que en sí su función reflectora.

Lo que se refleja, entonces, en lo reflejado, es fruto del mestizaje: contenidos de un lado que toman y se adaptan a las formas de otro, y que a su vez, estas formas se trans-forman y se re-significan para ser otras. Como ejemplo de esto, traigo a colación el caso mencionado del rasgueo, que en el caso particular de estas piezas, aunque en apariencia el rasgueo es el mismo que en la música criolla, como en el son jarocho, el son llanero venezolano, o el

flamenco, en el contexto de las piezas cambia para aludir a un raspador, hueso de fraile o tambor.

Me resulta muy importante también resaltar la diferencia entre el sentido comunitario del ritual en tanto a su creación, y la individualidad de la música de concierto, dentro de la cual podemos ubicar a estas piezas aunque posean alusiones al ritual. Me parece notable, así mismo, que Chávez al llevar dichos contenidos a la guitarra produce *algo distinto* que se diferencia de aquello en lo que se basa. Lo repite, pero no de igual manera.

Retomando lo dicho en torno a la *función de espejo*, la guitarra tiene una gran capacidad reflectora que da cabida a la variedad de expresiones que habitan en el continente. Como ya he mencionado: son su facilidad de tránsito, en términos de transporte, y su adopción por diversos grupos sociales las que la dotan de esta cualidad de arropar distintas expresiones, manteniéndola en continua transformación.

CAPÍTULO V

SONATA “HOMENAJE A VIOLETA PARRA”.

LA MÚSICA DE RAÍZ CHILENA: MI VIDA CON DOS PAÑUELOS.

“Hoy es su canto un azadón
Que le abre surcos al vivir
A la justicia en su raíz
Y a los raudales de su voz.
En su divina comprensión
Luces brotaban del cantor.”
Violeta Parra,
Cantores que reflexionan.¹⁰⁹

Introducción.

El presente capítulo, y último de este trabajo, está dedicado al estudio de la sonata para guitarra “Homenaje a Violeta Parra” del compositor chileno Juan Antonio Sánchez. Este capítulo está basado en una entrevista telefónica con el compositor, en comunicación inter-hemisférica desde la Ciudad de Santiago de Chile a la Ciudad de México. En este capítulo retomo la noción de *guitarra mestiza* de una manera implícita, ligada y vinculada a la figura del compositor al que dedico este capítulo, noción fundada en el diálogo de universos. Así que, este último capítulo dialoga a la distancia con los contenidos del apartado I del primer capítulo, preludiando así, un próximo cierre de este trabajo.

A decir de Juan Antonio “Chicoria”¹¹⁰ Sánchez, Chile es un país donde se produce música de factura declaradamente latinoamericana, lo que quiere decir que en Chile se tocan músicas provenientes de países vecinos, y no tan vecinos por distancia, como México, además de la propia música chilena.

Antes del golpe de Estado (11 de septiembre de 1973), que terminó con el asesinato del presidente Salvador Allende y la instauración de una funesta dictadura que dejó miles de muertos y desaparecidos, existían ya en Chile músicos como Víctor Jara, Violeta, Isabel y Ángel Parra, Inti Illimani, Quilapayún, que ejecutaban ritmos y canciones pertenecientes

¹⁰⁹ Parra, Violeta. *Cantores que reflexionan, en las últimas composiciones de Violeta Parra* (material discográfico)

¹¹⁰ “Chicoria” es un apodo con que en el medio musical se le conoce desde muy pequeño.

tanto a la *raíz chilena* como a las músicas populares de los países vecinos. Existía entonces, entre algunos sectores de la sociedad latinoamericana, un sentimiento de unidad popular y apoyo mutuo, el sueño de la *Patria Grande* latía con fuerza y permeando las letras y las músicas. Tras el golpe, muchos músicos abandonaron Chile por las presiones políticas y la persecución militar. Recordemos que Víctor Jara fue torturado y asesinado por las fuerzas castrenses del régimen de Pinochet; la Isla Negra, biblioteca personal de Pablo Neruda, fue incendiada y saqueada, y en tiempos actuales se investiga el posible asesinato por envenenamiento del poeta días antes de intentar salir exiliado rumbo a México. En este contexto, Juan Antonio Sánchez, siendo un infante, vivió junto con su familia el exilio, que se tornó en un intenso peregrinaje por el mundo. Este peregrinaje, como el de los viajes de “ida y vuelta” que menciona Antonio García de León, lo imbuyó de un intenso mestizaje: se nutrió de las gastronomías de las tierras donde vivió, de los sonidos que escuchó, de los idiomas, de las músicas, y por eso su música tiene influencias de muchos lados, de muchas latitudes¹¹¹: es mestiza.

¿Qué tiene que ver esto con la guitarra en el universo de Juan Antonio Sánchez? Todo. La música que él hace está influida por la canción latinoamericana, y su guitarra de concierto estrechamente vinculada con la guitarra popular latinoamericana, que a mi parecer, casi difuminadas en un espectro continuo donde lo sólido de una definición (y una frontera), se desvanece ante la práctica. Juan Antonio, toca su propio repertorio y su tarea compositiva consiste en escribir aquello que toca. Así que la base de su música es la experiencia del sonido y no la especulación sobre el mismo.

La sonata aquí se estudia es un *homenaje* y la homenajeada es Violeta Parra. Este año (2017) se celebran en Chile con coloquios, conciertos y encuentros, cien años de su nacimiento (1917) y cincuenta de su muerte (1967). Conviene a todo latinoamericano saber quién fue ella, qué hacía, qué pensaba, ya por tener las claves interpretativas de esta sonata, ya por acercarse al vasto universo que de esta cantautora se desprende.

Violeta Parra fue una intensa apasionada del folclor musical chileno: recorrió de punta a punta la extensión del largo país austral, aprendiendo canciones guardadas hasta entonces únicamente en las voces de cantores que el tiempo amenazaba por desaparecer. A ella

¹¹¹ Argentina, España, México, Mozambique y Panamá.

debemos su preservación, grabación y difusión. Fue poeta: por recomendación de su hermano el poeta Nicanor Parra, quien este año cumplió 103 años de vida, escribió su vida en décimas (recordemos que las décimas son herencia directa del barroco en América Latina). También, fue la primera artista latinoamericana en exponer su obra pictórica en el museo de Louvre en París. Fue una compositora prolífica que dejó al mundo más de un centenar de canciones cargadas de una intensa fuerza expresiva. Así mismo, en los últimos años, investigaciones sobre las grabaciones que realizó, han puesto al descubierto una colección de piezas para guitarra sola, reflexiones y ejercicios sobre la cueca (las anti-cuecas), la tonada, y piezas a las que más tarde pondría letra.

También considero importante observar la postura que Violeta tenía frente a la música “populachera” chilena, que se consideraba música nacional, cargada de estereotipos y tipificaciones cliché de la vida campesina (de manera similar a lo que hemos observado en los nacionalismos argentino, cubano, mexicano), que reproducía y fomentaba la cristalización de los esquemas jerárquicos de la sociedad, transmitida en la radio, impulsada por el Estado y el sector privado. Al respecto, cito un párrafo del libro de Ángel Parra “Violeta se fue a los cielos”:

Es verdad que por fin las contrataban en las radioemisoras¹¹², en las que se difundía un tipo de música llamada chilena, que mi madre aborrecía. Música de autores que no conocían la auténtica expresión campesina y se atribuían el derecho de inventar algo comercial de gusto fácil, para entretener y acompañar las fiestas y tomateras urbanas. Canciones dulzonas, que hablaban de un país que sólo existía en sus mentes, en general de gran servilismo respecto de los patrones y donde la mujer campesina aparece como decorado inútil. Sirviendo sólo para avivar la cueca, cerrar un ojo mostrando un pedazo de muslo.¹¹³

América Latina en los 70's convulsa por el fascismo, atravesada por las espinas de la violencia y obstinada en seguir con su colonialismo de siglos. América dividida entre los que aspiran a una emancipación y otros que pugnan por la vigencia de la Colonia. Esta discusión siempre se lleva a cabo en muchas dimensiones, por ejemplo en la artística, en la social, en la política.

¹¹² A las hermanas Violeta e Hilda Parra quienes cantaban a dúo.

¹¹³ Parra, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile. Catalonia 2006, sexta edición 2013. p. 67.

A continuación se presentan algunos datos biográficos del compositor y más adelante el análisis correspondiente a la obra que se aborda en este capítulo.

CONTEXTO BIOGRÁFICO

Hijo de padres chilenos, Juan Antonio Sánchez nació en Alemania en 1965 y más tarde, a los cinco años de edad, se fue a vivir a Chile, donde actualmente reside. No obstante, en ese momento su estancia en el país austral fue breve, ya que después del golpe de Estado de 1973, comienza un exilio junto con su familia, transitando por países como Argentina, España, México, Mozambique y Panamá. Vaya tránsito por el planeta a través de sus sonidos, sabores y olores.

En Argentina, siendo un niño aún, comienza el aprendizaje del charango, como se aprende la música popular: de frente a frente y en el fogón. Aunque la guitarra es su instrumento de base, también le es familiar a la ejecución de otros instrumentos como la quena, zampoñas, flauta traversa y acordeón. Esta mención del vasto abanico como ejecutante que posee Juan Antonio Sánchez, nos ilustra el hecho de que es un compositor que toca aquello que compone, la experiencia de la composición parte de la experiencia del tocar y no de la experiencia en abstracto de la especulación sonora.

Después del exilio, a su regreso a Chile, ingresa a la Licenciatura en Música en la Universidad de Chile, estudiando guitarra con Óscar Ohlsen y flauta con Alberto Harms. Entre los compositores que figuran como sus profesores se encuentran el uruguayo Leo Masliah, quien también es cantante, escritor, filósofo y humorista, y el brasileño Egberto Gismonti, compositor, también ejecutante de guitarra y flauta. Destaca el perfil multidisciplinario de estos creadores en quienes conviven las figuras del compositor, ejecutante e improvisador al mismo tiempo.

Juan Antonio Sánchez no se considera a sí mismo un músico nacionalista, porque ello implica la idea de un academicismo y un institucionalismo que él no comparte. No obstante, ello no significa que no haga música nacional, es decir: chilena, a la vez que latinoamericana.

Dentro de sus contribuciones a la didáctica de la guitarra solista chilena, destaca la creación de dos libros de guitarra: *13 piezas esenciales para guitarra* (2002), y el libro didáctico *Recorriendo el Laberinto* (2007). Obras que han repercutido prontamente sobre las generaciones de jóvenes solistas chilenos de la guitarra. Destacan también múltiples producciones discográficas como solista y con ensamble.

Anteriormente, en el primer capítulo de este trabajo, mencioné el concepto de *circularidad de la cultura* empleado por Antonio García de León, para referirse al flujo (decir *tránsito* quizás sea más preciso), que existía entre el universo de las representaciones populares y cultas desde tempranos tiempos de la conquista española, dando como resultado un intenso mestizaje reflejado en la raza y la cultura.

Se mencionó también que la frontera entre ambos universos parece más bien una arbitrariedad que establece una clase social que busca distinguirse, a través de sus representaciones, de las otras. Aquí recupero dicha noción, porque la producción musical de Juan Antonio Sánchez oscila entre esos universos, *aparentemente distanciados*, para dar paso a una música que descansa y se sustenta en la música popular latinoamericana. Juan Antonio se ubica fuera de la esfera de los músicos nacionalistas chilenos, pero no lejos de la música de raíz chilena y latinoamericana.

Por la flexibilidad de su andar, su postura frente al folclor musical no es la de un purista, ni un nacionalista. Escribe el autor en su columna virtual “El Guillatún”:

Crear que una música, por ser folclórica, debe tocarse con determinados instrumentos, es condenarla a un museo, a la momificación. Lo importante es qué estoy diciendo, no con qué lo estoy diciendo. El cuatro no es sólo para tocar música venezolana, el charango no es sólo para tocar música andina; ¿quebranto alguna magia al sacar al trompe del ritual Mapuche, al sacar al guitarrón del canto a lo poeta? ¿La guitarra eléctrica es sólo para el rock, el jazz? Hay folcloristas puristas que no aceptan estas mezclas, e instancias de difusión del folclor (como algunos festivales) que directamente

las rechazan. Pienso que ambos (folcloristas y festivales) constituyen un freno al desarrollo de la música y la creatividad.¹¹⁴

Su composición para guitarra se encuentra justo en medio de dos corrientes, la de la guitarra clásica y la de la guitarra popular, que a decir de él ha alcanzado excelencia “*en diversos estilos populares y folclóricos en Latinoamérica*”¹¹⁵. Y es cierto, el desarrollo en América Latina de la guitarra popular es notable. Baste hacer referencia a los cientos de géneros y estilos de ejecución en el continente, y destacar en este punto la hibridación que existe entre los universos que se dan cita en la guitarra.

Así mismo, destaca la relación y vínculo del autor con músicos de la Nueva Canción Latinoamericana. Cabe mencionar que el padre de Juan Antonio está casado con la cantante venezolana Soledad Bravo. Ello nos permite dimensionar y poner en contexto su vinculación con la efervescencia musical y artística que tuvo auge en los 70’s y de cual Juan Antonio es heredero y, a su vez, parte.

En seguida se presenta el contexto general de la sonata.

CONTEXTO DE LA OBRA

Compuesta en cuatro movimientos, la Sonata “Homenaje a Violeta Parra” fue escrita en el año 2004 a solicitud del guitarrista chileno Juan Antonio Escobar y estrenada el mismo año. Se encuentra grabada en el disco dedicado a la música chilena por parte del mismo intérprete, en la colección de la disquera Naxos.

La labor como solista de la guitarra de Juan Antonio Sánchez se ve encaminada y nutrida por su asistencia al festival argentino “Guitarras del mundo” que organiza el guitarrista

¹¹⁴ Sánchez, Juan Antonio. “*Violeta Parra*” en *el Guillatún*. <https://www.elguillatun.cl/colaboradores/chicoria-sanchez> (Fecha de consulta Agosto 2017)

¹¹⁵ *Idem*.

Juan Falú, oriundo de argentina. “*Se nota que tocas casi siempre en grupo*”¹¹⁶, le hace notar Falú a Sánchez, y es esta observación la que encadena una serie de reflexiones en el compositor que lo hacen cuestionarse acerca del desarrollo que en ese momento tiene la guitarra chilena en su modalidad solista. A raíz de este cuestionamiento se plantea la urgencia de fortalecer este rubro. A consecuencia de esto escribe su colección de *Piezas esenciales para guitarra* en el año 2002.

Los movimientos que integran la Sonata están permeados por alusiones a la música chilena. Se perciben aires y referencias a la cueca, en especial a la cueca entendida desde la óptica de *Violeta Parra tocando sus Anti-cuecas*; así mismo aires de tonada, en las que en ocasiones el autor hace referencia a su propia obra; algunas alusiones a la zamba argentina; armonías y ornamentos generalmente asociados al Jazz, o la Bossa Nova, aunque a decir de Juan Antonio, no porque se usen en el jazz son exclusivos, y excluyentes, de ser usados en otros géneros (lo mismo se atribuye según el autor, al entendimiento que recae sobre la improvisación que también se asocia directamente al jazz); y un rasgo muy particular, o que a mi me lo parece, en alusiones a las *formas de tocar o estilos específicos* de ciertos compositores-intérprete de la música chilena.

Al igual que en los capítulos anteriores, haré un análisis enfocado en señalar los elementos de la música popular o referentes a otros universos vertidos sobre la obra en cuestión.

ANÁLISIS DE LA OBRA

I Misterioso¹¹⁷

Al tratarse esta sonata de un Homenaje a Violeta Parra, sigue vigente la forma *alusiva*, que como hasta ahora hemos visto se presenta frecuentemente en el repertorio de la guitarra, en

¹¹⁶ Sánchez, Juan Antonio. *Guitarra Argentina*. <https://www.elguillatun.cl/colaboradores/chicoria-sanchez> (Fecha de consulta Agosto 2017)

¹¹⁷ En la partitura de la Sonata no viene referido nombre alguno para cada movimiento, pero los nombro por la indicación de sus aires y sus tempos.

una suerte de “espejo en el espejo”, refiriéndose a sonoridades de otros instrumentos y temáticas extra-musicales. La cadena de referencias e interpretaciones comienza en la música de raíz chilena, después pasa por la labor de Violeta Parra como recopiladora y creadora, posteriormente por el entendimiento de Juan Antonio Sánchez sobre la obra de la misma y su pensar propio sobre la música de su país, y finalmente la interpretación de un mexicano, yo, de todo lo anterior.

Aunque por la presencia de una exposición y re-exposición de los temas “A” y “B” y la presencia de una *Coda* final, podría pensarse en una estructura similar al “*allegro de sonata*” del clasicismo, la inclusión dentro de este esquema se complejiza con la aparición dentro del movimiento de temas intermedios, quizás valga decir “secundarios”, con un desarrollo considerable dentro del mismo y que a su vez han de ampliarse en el desarrollo de la obra en general. Señalaré, a su debido tiempo qué temas y desarrollos han de ser recurrentes en la pieza.

Dos músicas chilenas se presentan frecuentemente a lo largo de la sonata: la cueca y la tonada. La diferencia entre ellas según Juan Antonio Sánchez, se encuentra en la inclinación al canto de la primera, su carácter intimista, en donde lo cantado tiene un papel fundamental, y la tendencia al baile de la segunda (no excluyéndose por ello, la posibilidad del canto), que dentro de su forma popular lo más importante es la danza colectiva.¹¹⁸

La introducción del movimiento, correspondiente al esquema que a continuación se presenta, está escrita en compás de 6/8. Se aprecia la aparición de un pedal colocado en la nota *mi* de la sexta cuerda, con un marcado énfasis sobre la segunda y tercera corchea de cada tiempo (entendido dentro de una organización binaria), característica y huella de la tonada, pero también de la cueca.

¹¹⁸ La cueca puede acompañarse no sólo de la guitarra sino de todos los instrumentos y fuentes sonoras disponibles como el zapateo, las palmas y el canto colectivo. Más adelante veremos cómo el autor emplea esta producción sonora colectiva para la creación de una textura sonora en el cuarto movimiento.

Misterioso ♩ = 90 dejar resonando

Del compás 1 al 6. Esquema 5.1.1

Cabe mencionar respecto al punto anterior la presente amalgama entre la forma de la repartición de las corcheas en seis tiempos: los bajos de la cuerda *mi* se perciben en una organización de tiempos de negra, dando como resultado la sensación de un compás de 3/4, sumado a las corcheas y semicorcheas en seis tiempos, produciendo una amalgama del 6/8 contra el 3/4. Esta característica había sido mencionada antes, en el capítulo dedicado a la Sonata de Alberto Ginastera, pero con relación a la chacarera y a otras danzas argentinas.

Nótese también la aparición en el compás 3 de un cambio en la textura y en la forma de marcar los bajos (en 3/4). La aparición de este compás, que da variedad con un acorde arpegiado, puede recordarnos al *repique* de algunas danzas para indicar el cambio de paso o descanso.

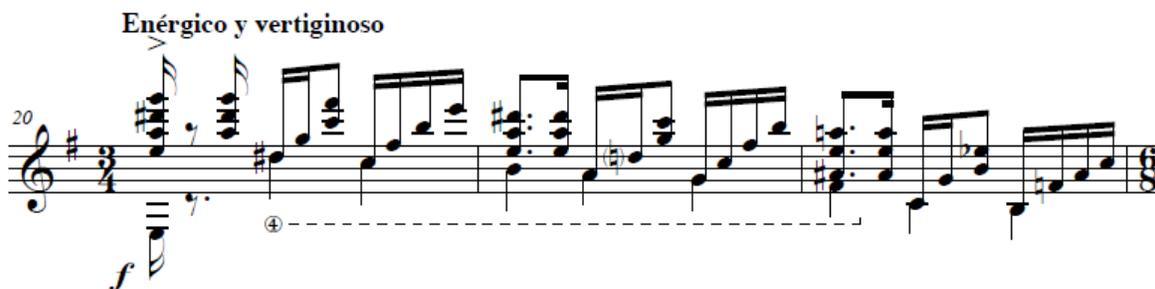
En el siguiente esquema puede apreciarse una segunda textura dentro de la introducción: se trata de una progresión que va del registro medio-grave de la guitarra al agudo, donde la subdivisión de cada tiempo del compás se vuelve binaria. Esta progresión será citada, con diferencias, de nuevo en la sección final del movimiento (que podría bien responder a una *Coda*), en la que el movimiento *cierra* de una manera muy parecida a la manera en que *abre*, generando una noción de circularidad o recapitulación.

Del compás 15 al 19. Esquema 5.1.2

Como se puede apreciar en los fragmentos anteriores, del compás 1 hasta el compás 19, el primer movimiento posee a ciertos pasajes alusivos a la obra el *Gavilán* de Violeta Parra.¹¹⁹

Después de la mencionada progresión, se aprecia la caída al tema “A” del primer movimiento (siguiente esquema del compás 20 al 22), indicada por un cambio de carácter *Enérgico y vertiginoso*.

Esta sección, de acuerdo a la rítmica que posee (corchea con puntillo-semicorchea, dos semicorcheas-corchea, cuatro semicorcheas) y a su síntesis rítmica (corchea con puntillo-semicorchea, dos corcheas, negra), podría resultar en una alusión al ritmo de zamba argentina, presentada aquí en un tempo mayor al que usualmente suele presentarse la zamba. Esta alusión a la zamba argentina me parece justificada por el parentesco que, a decir de Isabel Aretz, ya por el nombre de la danza puede provenir de la zamacueca peruana¹²⁰. Zamba, cueca y chilena, se encuentran emparentadas por provenir a su vez de la zamacueca.¹²¹



Del compás 20 al 22. Esquema 5.1.3

El siguiente compás es el final de la frase anterior de la zamba. Muestra otro tipo de *repique* que marca el término de la frase, dado por un contraste rítmico entre la organización binaria y la ternaria.

¹¹⁹ El *Gavilán* se trata de una compleja y dolorosa música para guitarra y voz. Permítanseme los calificativos: por “compleja” me refiero a su forma, ya contiene múltiples cambios de compás, episodios y sonoridades muy estridentes. Dicha música fue pensada para un ballet con el mismo nombre, y por ello se suma un sentido de movimiento corporal, ya que esta música tiene un carácter imitativo que refuerza la coreografía del *Gavilán*, como animal rapaz.

¹²⁰ Aretz, Isabel. *El Folklore musical argentino*. Buenos Aires. Ricordi Americana. 1952. p. 183

¹²¹ Spencer Espinosa, Christian. *Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920), en A Tres bandas. Mestizaje, sincretismos e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal, 2010.



Compás 23. Esquema 5.1.4

Llama mi atención la indicación “*lúdico*”, que aparecen al comienzo de la siguiente sección, y un paréntesis que especifica el carácter de lo lúdico: “*como Violeta Parra tocando sus anticuecas*”.



Fragmento del compás 42 y compás 43. Esquema 5.1.5

Me resulta particular porque alude a un carácter, pero también a un estilo de ejecución y a un texto en específico: las anticuecas de Violeta Parra, de cuya existencia tenemos noticia a través de sus grabaciones, ya que es preciso decir que Violeta Parra *no escribía* su música, como la mayoría de los músicos populares, y no era si no *tocando*, tañendo su guitarra, como posiblemente se originaba su proceso creativo. Esta especulación tiene un paralelo con la forma de componer de Juan Antonio Sánchez, que ya he mencionado antes, ligada a la *acción de la música*, a *musiquear*, como se dice popularmente en Chile cuando la gente se junta a tocar, o toca a solas, y que constituye la base de su proceso de creación, antes de pasar a la escritura de la música. Es decir, la música es el resultado de un *juego* y el juego en sí-mismo, y en tanto “juego”, las posibilidades, aunque son amplias, se adaptan a las reglas del juego mismo. Pero entonces, ¿la indicación “*lúdico*” abre el espectro de

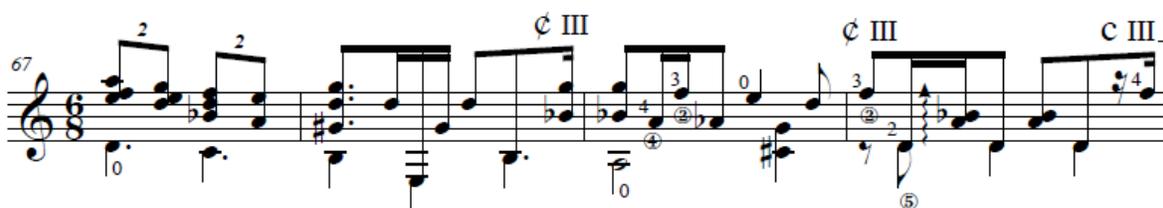
significados que tienen dichas indicaciones? Personalmente pienso que sí, y aún sin nombrarlo, el espectro está abierto y el texto indeterminado aún cuando se procura ponerlo en los límites del pentagrama, que no es la música sino su escritura.

Más adelante, como se muestra en el siguiente pasaje, vuelve a aparecer una alusión a otro músico de la escena musical chilena: Antonio Restrucci. “Toño” como se le suele nombrar de manera cariñosa, es guitarrista, mandolinista y creador de su propia música. El pasaje al que pertenece dicha alusión dice *Vertiginoso*, y en medio de un paréntesis como *Toño Restrucci*. Otra vez la alusión a un universo en específico, a un otro ausente, al que sólo le podemos oír a través de sus grabaciones, de su rúbrica sonora.



Del compás 120 al 122. Esquema 5.1.6

El tema “B” del movimiento, denotado por la indicación *Dulce y cantábile* (sic),¹²² alude al universo personal del compositor al citar una de sus piezas llamada *Tonada por despedida*, por lo que esta sección se entiende precisamente como una tonada.



Del compás 67 al 70. Esquema 5.1.7

Nótese, a partir del compás 68, la ornamentación en semicorcheas en la primera parte del compás y posteriormente una organización en corcheas, resaltando una anacrusa en el último tiempo. Esta forma de organización es característica de la tonada, y comparte a su vez características con la cueca, diferenciando una y otra, como ya he mencionado, por el

¹²² Aunque generalmente las indicaciones musicales son puestas en italiano, en esta obra el compositor coloca la palabra “cantábile” con acento. Así mismo la he de presentar yo cada vez que me refiera a dicha indicación.

carácter *cantabile* de la primera, como el ejemplo que se presenta en este fragmento, y el carácter dancístico de la segunda. Dentro de las formas de ejecución popular a las que aquí se alude, el primer tiempo, así mismo las semicorcheas de en-medio, suelen ejecutarse con rasgueos de la guitarra y reforzarse con repiques del bombo en sus maderas.

Posteriormente, como forma de re-exposición tanto del tema “A”, como del “B”, aparece una cita casi literal del tema “A”, que he convenido llamar *Zamba*, pero que varía en algunos de sus repiques y finales de frase sin alterar significativamente la rítmica, es decir, afectando directamente *lo ornamental* pero no la estructura ni la tonalidad. A continuación ejemplos de lo mencionado:



Del compás 101 al 102. Esquema 5.1.8

En el esquema anterior aparece la segunda copla de la zamba re-expuesta (primeros compases). Nótese que se omite la primera corchea de cada compás.

Con la misma indicación se presenta nuevamente en el compás 139 la alusión a la tonada y su carácter *cantabile*.



Del compás 139 al 141. Esquema 5.1.9

Hacia el final del movimiento se produce una recapitulación del mismo, donde ponen de manifiesto el tema del Gavilán, la zamba y la progresión que mismamente se presenta en la introducción junto con la rítmica del Gavilán, pero en esta ocasión por aumentación. A

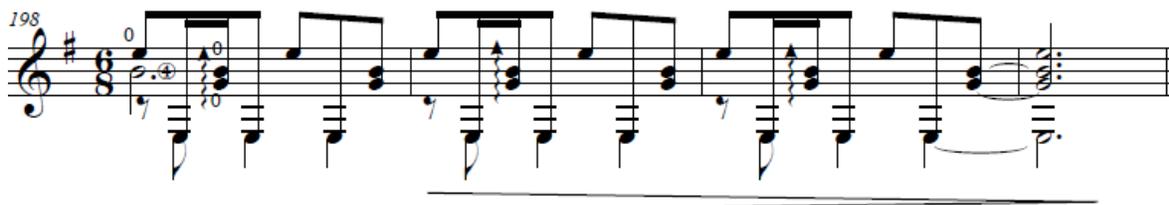
continuación el fragmento que responde al Gavilán (del compás 161 al 164) y la zamba (del compás 165 al 167). A continuación el esquema correspondiente:

Del compás 161 al 167. Esquema 5.1.10

El siguiente fragmento corresponde a la progresión por cuartas que aparece en la introducción, pero en esta ocasión presentado por aumentación. Nótese el énfasis en los tiempos “débiles” del compás cubiertos por los bajos en la cuerda “mi” dando una profundidad al pasaje. Nótese, así mismo, la indicación de “*rall. poco a poco*” que se extiende durante toda la frase hasta su final en el compás 185.

Del compás 170 al compas 172. Esquema 5.1.11

El siguiente fragmento corresponde a los últimos compases del movimiento en los cuales los límites de éste se funden con el comienzo del siguiente. A partir de este momento se establece el ritmo de cueca que será característico del siguiente movimiento.



Del compás 198 al 201. Esquema 5.1.12

II Dulce

Como ya he mencionado en el párrafo anterior, los límites entre ambos movimientos se diluyen cuando el primero de éstos desarrolla el acorde de *mi menor*, dado por las notas “al aire” de la guitarra, en tres planos: el bajo, con la primera corchea ausente; el agudo, sobre la primera cuerda al aire; y finalmente el registro medio, con una indicación de arpeggio sobre la segunda y tercera cuerda al aire. A continuación el fragmento que ilustra tal idea:



Del compás 202 al 210 (en la edición de la Sonata, la numeración es continua y no reinicia a partir del final y comienzo de cada movimiento). Esquema 5.2.1

Esta “presentación” y “despedida”, que es el tema “A” de este movimiento, es una cita casi textual del tema “B” de la Anti-cueca II de Violeta Parra. Estas anti-cuecas son reflexiones, deconstrucciones y abstracciones del ritmo de cueca que Violeta Parra estudió y recopiló

arduamente a lo largo del territorio chileno, resultando en un paralelo al trabajo poético de su hermano el poeta Nicanor Parra hacedor de la anti-poesía.

A mi parecer este carácter lúdico, en cierta forma *experimental*, en tanto que busca otra posibilidad dentro de la cueca, es entendible desde la variedad de tipos de cueca que existen a lo largo de Chile, con los que Violeta Parra se relacionó. No solamente me refiero a los que se encuentran presentes en el territorio chileno, si no también a los que, desde sus orígenes como zamacueca en el Perú, su posterior flujo y distribución en los países australes, e incluso en México, se desarrollaron en a lo largo de América Latina.

Aunque no hay una indicación que lo señale explícitamente, a partir del compás 258 aparece un cambio de carácter, que se inclina más hacia lo melódico que hacia lo dancístico de la cueca. Puede ser una alusión nuevamente a la tonada. Nótese, en el siguiente esquema, las alternancias entre los compases, donde los de $\frac{3}{4}$ poseen un carácter llanamente melódico y los de $\frac{6}{8}$ la conclusión de la frase melódica a la par de un acompañamiento de cueca.

The image displays two staves of musical notation. The first staff begins at measure 259 and features a sequence of time signatures: 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, and 6/8. It includes various rhythmic figures, including triplets and eighth notes. The second staff begins at measure 263 and is marked with 'C III' above it, indicating a specific section. It consists of a series of 6/8 time signatures with complex rhythmic patterns involving eighth and sixteenth notes.

Del compás 259 al 266. Esquema 5.2.2

Considero lo anterior como una partición de la amalgama de ambos compases que caracteriza la cueca, y con base en lo mencionado sobre las anti-cuecas, esta sería una forma en la que Juan Antonio Sánchez aporta su punto de vista sobre las mismas ofreciendo una interpretación renovada de éstas en el contexto de la música de concierto. A partir del compás 263 podemos observar el establecimiento y amalgamamiento, tras un juego de diferencias, entre la melodía y su acompañamiento.

Hacia el final del movimiento se presenta una síntesis entre el episodio del primer movimiento señalado por la indicación “lúdico, como Violeta Parra tocando sus anticuecas” y el amalgamamiento entre la melodía y el acompañamiento arriba citados. A continuación el fragmento donde se presenta ese caso (Nótese la alternancia binaria de las frases, nuevamente dentro de un ambiente imperantemente ternario en tanto a la rítmica):

Del compás 306 al 312. Esquema 5.2.3

III Rápido súbito

El tercer movimiento de esta sonata está conformado por dos episodios contrastantes que se alternan a la manera de un estribillo y una copla. El primero de éstos está vinculado al tema “lúdico” del primer movimiento, que como hemos visto se ha presentado puntualmente a lo largo de los dos movimientos que hemos hasta ahora visto, sólo que en esta ocasión se presentan cambios de compás, creando modificaciones de la frase original en que está basada, y alteraciones significativas en la rítmica desarrollada por los bajos, pero que, no obstante, mantiene siempre la misma secuencia en el orden de los sonidos que la integran: *mi*, sexta cuerda al aire, *sol*, sexta cuerda, *la*, quinta cuerda al aire.



Del compás 317 al compás 321. Esquema 5.3.1

Nótese la alternancia del bajo en la secuencia, en los compases de 2/4 y 3/4.

En el ejemplo de abajo, presento el fragmento original en compás de 6/8 en que está basado (y que aparece en el 1er movimiento). En él, los bajos se presentan de manera similar a la organización por negras del 3/4. Difieren entre si uno y otro, ya que en el desarrollo de la secuencia del tercer movimiento, que funge como estribillo del mismo, se suprime la anacrusa en la voz superior y se coloca en el bajo con cuatro semicorcheas en sentido descendente.



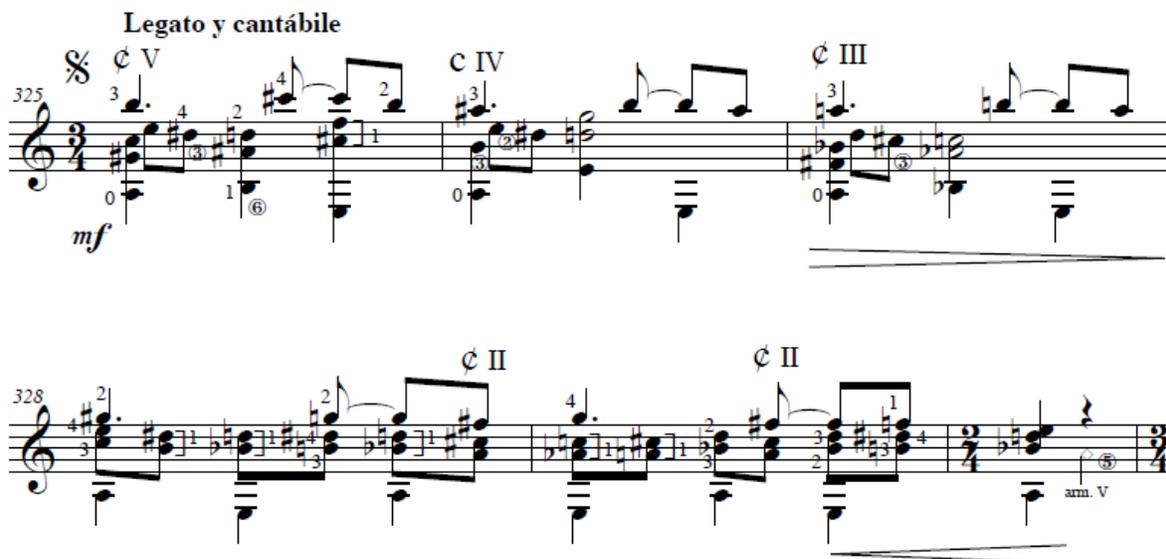
Compás 43 (primer movimiento). Esquema 5.3.2

La secuencia “entera”, que alude al ejemplo anterior, abarca cuatro compases, los primeros del movimiento, y vuelve a comenzar en el compás 320, incluido el compás donde aparece la anacrusa que tiene un silencio de negra en el primer tiempo. Se aprecia a lo largo de la secuencia una compactación de la presentación de la secuencia del bajo, en el 2/4 (*mi, sol, la*) y finalmente un desfase del primer tiempo y un alargamiento en la última corchea de la nota *la*, en el último 3/4. A continuación la secuencia mencionada:



Del compás 318 al 320. Esquema 5.3.3

La copla del movimiento aparece en el compás 325 bajo la indicación “Legato e cantabile”. Se trata de un pasaje de textura coral que se desarrollan en el registro agudo-medio de la guitarra, con un movimiento en los bajos que oscila principalmente entre las cuerdas quinta, *la*, y sexta, *mi*, que funcionan como una especie de pedal.



Del compás 325 al compás 330. Esquema 5.3.4

La coda del movimiento se desprende del estribillo y resulta en una extensión y desarrollo de éste con algunas variaciones y un singular uso del silencio que lo dota de una *dramática pausa*. A diferencia del estribillo, puede apreciarse el uso nuevamente de anacrusas que lo emparentan con su referente en el primer movimiento, y su comienzo en diferentes partes del motivo lo que da como resultado una alteración a la lógica interna del mismo. En seguida el fragmento donde se ilustra dicha idea.

Del compás 362 al 369. Esquema 5.3.5

En el caso particular de este movimiento, las alusiones a la música popular chilena y sus usos podemos encontrarlas como referencias a los materiales de los otros movimientos. Me refiero particularmente al episodio del primer movimiento cuyo carácter especifica “*como Violeta Parra tocando sus anti-cuecas*”, que, como ya he dicho, es la misma formula con la que se construye el estribillo de este movimiento y que se ha presentado durante los primeros tres movimientos

IV (final)

A diferencia de los otros movimientos, donde a su comienzo el compositor indica su tempo y carácter, este movimiento carece de un señalamiento que esclarezca los mismos. No obstante analizando los motivos, melodías y ritmos que aparecen en los movimientos anteriores, es posible tomar los referentes auditivos de éstos para esclarecer el tempo y el carácter de este último, mismo que podría ser considerado como una recapitulación de los materiales empleados durante toda la sonata.

Como puede observarse en el siguiente fragmento, esta binarización interna del 6/8, la habíamos observado con anterioridad en el tema “B” del primer movimiento que se

señalaba como “Dulce y Cantabile” y que se caracterizaba como una tonada por su aire cantabile, así mismo hace alusión a la parte coral de la copla del tercer movimiento.



Del compás 333 al compás 337. Esquema 5.4.1



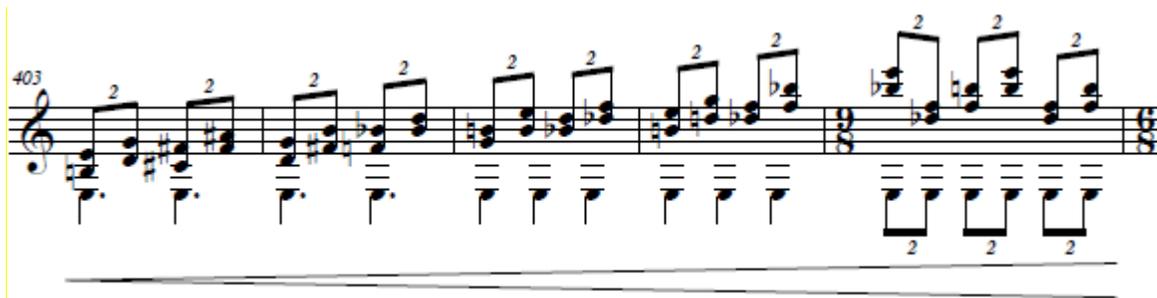
Del compás 396 al 398. Esquema 5.4.2

También como una recapitulación, en el esquema de abajo aparece una breve referencia al acompañamiento que se usa en el segundo movimiento para la cueca.



Compás 395. Esquema 5.4.3

La progresión contenida en el siguiente fragmento, también binarizada y construida por intervalos de cuarta, yendo del registro medio de la guitarra (*si* de la quinta cuerda, *mi* de la cuarta cuerda) hacia el registro agudo, guiada por un *crescendo*, la habíamos observado durante la introducción y coda del primer movimiento.



Del compás 403 al 407. Esquema 5.4.4

Dicha progresión se presenta en este movimiento en dos ocasiones y en momentos similares: la primera en la introducción desembocando en un pasaje de cueca, del que a continuación daré razón; y la segunda desemboca en una progresión en sentido descendente emparentada armónicamente con el pasaje de “zamba” del primer movimiento y que constituye su tema “A”. A continuación presento el fragmento que se presenta hacia el final del movimiento, diferenciándose por la ornamentación que ostentan los bajos, enfatizados en la segunda y tercera corcheas de la segunda parte del compás a la manera del “gavilán”. A continuación fragmento correspondiente:



Del compas 476 al 479. Esquema 5.4.5

Como había mencionado en el párrafo anterior, este fragmento pertenece a la parte final del movimiento y de la sonata en sí, por lo que con este cierre similar a la introducción del primer movimiento, se establece una idea de circularidad formal en lo que respecta a la obra en su conjunto.

La primera de estas progresiones, como había mencionado, desemboca en la parte intermedia del movimiento caracterizada como cueca. A continuación doy una explicación detallada de esta sección:

En esta ocasión la guitarra es empleada como un instrumento de percusión, en la cual se exploran los diversos colores que se pueden obtener del instrumento, al percutirle de diversas maneras y distintas zonas de su cuerpo como la tapa, el puente o las costillas de la guitarra. A mi juicio, alude auditivamente a una de las cuecas contenidas en el álbum “Las últimas composiciones de Violeta Parra”, titulada “La cueca de los poetas”. En dicha cueca se realiza una enumeración de los poetas chilenos contemporáneos de Violeta: se menciona a Pablo de Roka, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Nicanor Parra. Al igual que en otras obras, como las de Chávez y Ginastera, la guitarra representa la sonoridad de otros instrumentos. En este caso podemos pensar en los que habitualmente se emplean en la cueca: la guitarra, el bombo, el charango, las palmas, el zapateo etc; a la vez de contener la danza y el canto.

Es importante mencionar que la partitura de esta sonata incluye un glosario exclusivo para el cuarto movimiento, donde se hacen las especificaciones acerca de la forma en que ha de realizarse la percusión y así mismo la zona de la guitarra donde ha de ejecutarse la misma.

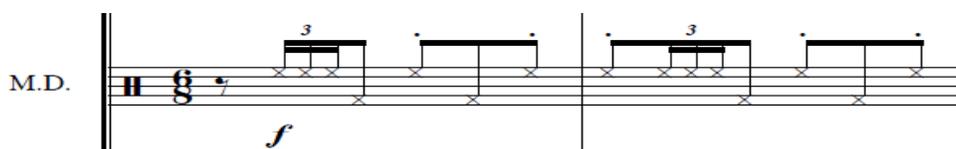
A continuación un fragmento donde aparecen algunos de los elementos percutivos, y al principio del pasaje un acorde formado por los armónicos naturales del traste V de la guitarra, cuya resonancia se mantiene a lo largo de tres compases más, mediante un rasgueo contundente, sirviendo de “colchón” armónico a la percusión.

The musical score consists of three measures. The top staff is a treble clef staff with a natural harmonic at the 5th fret (labeled 'arm. V') and a dynamic marking of *f*. Below it are two bass clef staves: the middle staff (M.D.) shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and dynamic markings of *f*, and the bottom staff (M.I.) shows a similar rhythmic pattern with dynamic markings of *f*. The notation includes various rhythmic values, triplet markings, and dynamic markings.

Del compás 408 al compás 410. Esquema 5.4.6

De lo general a lo particular, en el fragmento pueden identificarse tres pentagramas que se distribuyen de la siguiente manera: el primero donde aparece el acorde formado por los armónicos del V traste, producido por la acción de las manos derecha e izquierda; el de la mano izquierda (M.I.), generalmente destinada a pulsar las cuerdas pero no a producir sonido, no así en esta ocasión en que se emplea la técnica “tapping”; y el de la mano derecha (M.D.) que porta una rítmica más compleja, dividida a su vez en dos planos. El resultado sonoro de esta sección es una compleja polifonía percusiva donde pueden identificarse alusiones sonoras a diversos instrumentos con los que suele acompañarse la cueca, y que a continuación mencionaré.

Vistas en detalle, desglosaré las sonoridades que se reparte cada mano:



Compás 408 y 409, detalle Mano Derecha. Esquema 5.4.7

Nótese que existen tres elementos distintos en este fragmento: el primero es un tresillo de semicorcheas ubicado en el espacio de la segunda semicorchea del compás, que se realiza con las uñas de la M.D.¹²³ empleadas de manera alternada (a, m, i). Puede resultar en una alusión a ciertos repiques del bombo legüero producidos con las baquetas sobre su estructura cilíndrica de madera. En el segundo, la tercera y quinta corchea del compás se percuten con el dedo pulgar de la M.D. sobre la zona del puente de la guitarra y cuyo efecto, aparte del producido por el ataque, da como resultado un sonido profundo, grave y expansivo, que emula los golpes de las baquetas sobre los parches del bombo. Se produce así, una resonancia por empatía en las cuerdas de la guitarra “al aire”, al constituir el puente un punto fundamental de resonancia en el instrumento. El tercer plano aparece en la primera, cuarta y sexta corchea (esta última funciona a su vez como anacrusa), en el que se especifica un tipo de articulación parecido al *staccato*, y que se produce por el choque simultáneo de los dedos anular, medio e índice, de la M.D. sobre la zona de la tapa que se

¹²³ A partir de aquí emplearé la abreviatura M.D. para referirme a la Mano Derecha, y M.I. para referirme a la mano izquierda.

encuentra justo bajo el puente, y que podría aludir al efecto de las palmas con las que los participantes de la cueca, que carecen de algún tipo de instrumento musical, se acoplan y participan activamente en su realización, generándose así una música colectiva de carácter comunitario.

En el momento en que el semicírculo sagrado se forma delante de la entrada; ella¹²⁴, da la orden, cuecas, tres pies de cuecas. Estoy preparado en la pista, a su señal comienza el paseo.

Al medio de la segunda cueca, se produce movimiento en la entrada, al fragor del zapateo, cuando paseo el pañuelo por entre mis piernas, cuatro mesas, seis mesas, ya están ocupadas por entusiastas parejas que van llevando el rito con las palmas, se ha roto el hielo. Termina la tercera danza y aparecen milagrosamente dos vasos de chicha.

Es un ritual, ella la sacerdotisa, logra que los feligreses entren en su catedral.¹²⁵

En el párrafo anterior, Ángel Parra nos da noticias sobre *la fiesta* de la cueca y su carácter colectivo. Algunos elementos sonoros entran dentro de la descripción: como las palmas, el zapateo y la música implícitas; algunos de movimiento, como el “andar” del pañuelo que se emplea en la cueca (aquí podemos recordar la chilena guerrerense en México, cuya coreografía suele también incluir el pañuelo.); y sobre todo el carácter colectivo en la mención de las personas implicadas en la danza, o en la fiesta misma, y así también el carácter del anfitrión que guía el rito: Violeta Parra. La mención de este párrafo esclarece la razón de la compleja sonoridad creada por la guitarra en este momento, y la necesidad de definir con precisión los diversos elementos que porta cada mano y cada parte de los motivos rítmicos.

El siguiente pentagrama, donde se detalla el papel de la M.I., se anuda con el tercero de los planos correspondiente a las “palmas”. Con esto nos damos una idea de la amplia sonoridad que se presenta durante este pasaje y que tiene como fin, de acuerdo con nuestro análisis, retratar la fiesta popular donde se danza y canta la cueca. Es una sonoridad “grande” que, compuesta de muchos elementos, pretende retratar la idea del conjunto musical y la fiesta en un sentido de performático.

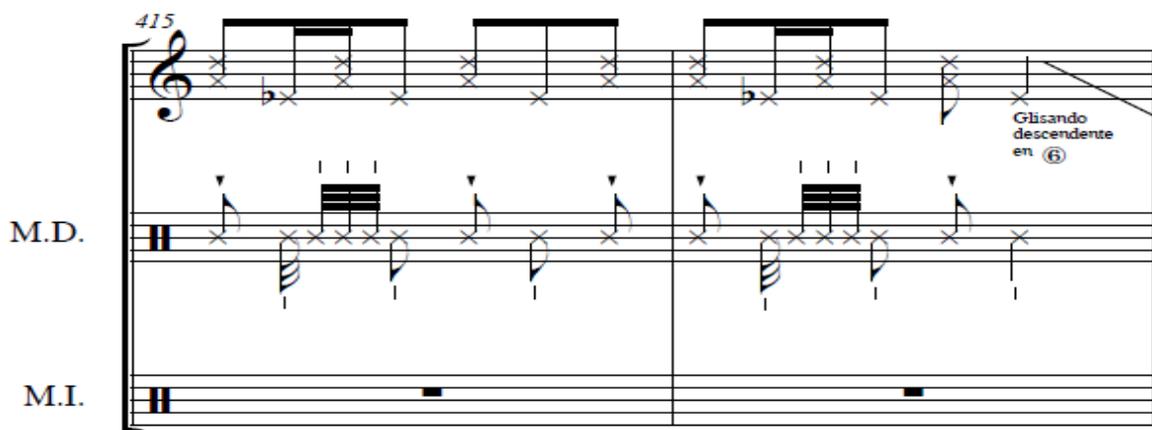
¹²⁴ Violeta Parra.

¹²⁵ Parra, Ángel. *Op. Cit.* p. 173.



Compás 408 y 409. Esquema 5.4.8

En otro momento del desarrollo de esta misma sección, aparece una propuesta ornamental distinta de la cueca. Nótese en el primer pentagrama que aparecen señaladas alturas con signos de percusión. En este caso la técnica empleada es el “tapping” y se realiza con el golpe de los dedos de la M.I. sobre las cuerdas, cuyo golpe recae sobre los trastes y el diapasón, en los puntos especificados por las alturas. A su vez, la M.D. desarrolla una percusión sobre los “aros” de la guitarra, de igual manera que la anterior distribuida en tres planos sonoros que se diferencian entre sí por el ataque. A continuación dicho fragmento:



Compás 415 y 416. Esquema 5.4.9

En el siguiente fragmento, correspondiente al final de la sección de percusiones, comienzan a alternarse elaboraciones binarias, atacadas de manera tradicional en la guitarra, similares a las que aparecen al principio del movimiento, con intervenciones de la percusión a cargo de la M.D.

Del compás 465 al compás 468. Esquema 5.4.10

Al final de este pasaje, como se muestra a continuación, aparece en el compás 471 una breve alusión al ritmo de zamba, que como ya se ha mencionado, es una danza emparentada con la cueca y la chilena.

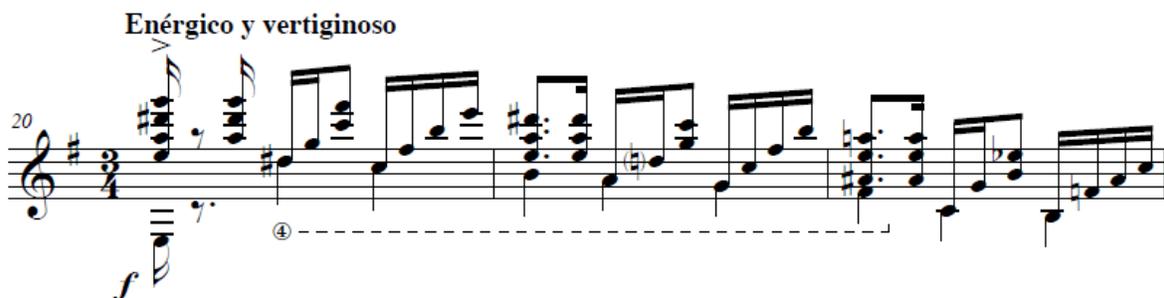
Del compás 469 al 471. Esquema 5.4.11

Antes de concluir el movimiento, y como una forma de recapitular los elementos empleados en otros movimientos, aparece una alusión al tema “A” del primero de éstos, correspondiente a una progresión armónica descendente, pero escrita en 6/8 y teniendo como figura dominante la semicorchea.

Del compás 480 al 482. Esquema 5.4.12

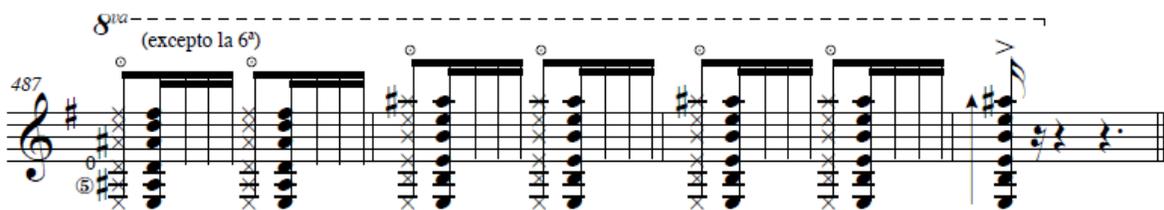
En seguida el fragmento del primer movimiento con el que se encuentra emparentada dicha progresión:

Enérgico y vertiginoso



Del compás 20 al 22. Esquema 5.4.13 (primer movimiento)

Esta progresión desemboca, como se muestra en el último fragmento, en una rítmica similar a la que se presenta al comienzo de la sonata, pero en esta ocasión desarrollado por unos rasgueos que se alternan con un golpe de la M.D. sobre las cuerdas y que es un efecto muy popular en la ejecución de la cueca.



Del compás 487 al compás 490. Esquema 5.4.14

Visto de esta manera, existe una noción de circularidad, de extremos que se tocan, y que conectan el principio de la obra con su final. Así mismo, a mi juicio, estamos nuevamente ante una referencia a la obra el Gavilán de Violeta Parra.

A continuación se presentan las conclusiones del capítulo.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Daré un poco de contexto. Terminé de escribir esto el día 11 de Septiembre del año 2017, los lectores, algunos quizás, recordarán el peso histórico de esta fecha para los latinoamericanos: se conmemoran cuarenta y cuatro años del Golpe de Estado en Chile, y la pregunta que aquí nace es ¿qué tiene eso que ver con la música en cuestión? La respuesta es: mucho. Voy a desglosar esta afirmación.

Por un lado afirma el etnomusicólogo Rodrigo Navarro Buskovitz, colega y amigo, que durante la dictadura de Pinochet la variedad de cuecas (que como ya se ha dicho, es amplia y no se reduce a la que se hace en Chile) se vio cooptada y “mutilada” con el fin de aglutinar a las masas dentro de una sola expresión oficial y nacionalista. Es decir, los contenidos y formas se vieron supeditados y orientados hacia una serie de representaciones que reducían la variedad por vía de la fuerza.

Recordemos que, años antes de esto, Violeta Parra, con su labor como folclorista, se oponía a la tipificación *curtilona* de la cueca y a su reducción a un baile de salón aristócrata. Violeta Parra hizo visible con su trabajo de campo que las expresiones populares musicales chilenas son muy variadas y no se reducen a una oficial, o a un aire nacional. Esta visión de apertura del panorama choca con la visión oficialista de un Estado tan cerrado y opresor como fue el Estado golpista de Augusto Pinochet.

Lo anterior por un lado, y por otro, pensemos en lo que esto trajo consigo, a saber, el exilio de muchos músicos chilenos y su peregrinaje por el mundo, que los permeó de muchas experiencias musicales y extra musicales. Tal es el caso de Juan Antonio Sánchez, en el que su obra en general está permeada por muchos universos musicales, “similar a la música de Brouwer” a decir de él, y que en esta condición mestiza encuentra la riqueza de su universo. Una vez más: apertura ante cerrazón, mestizaje ante colonialismo, duplas con un sentido similar y un significado parecido en América Latina. Retornan a este punto las palabras de José Vasconcelos, el pensamiento de Coriún Aharonian en la composición musical, el de Antonio García de León sobre el carácter mestizo como signo de diferenciación y originalidad de la cultura latinoamericana en el mundo, cultura de resistencia.

Con respecto a lo anterior, considero que esta sonata se encuentra en el punto justo donde varios universos convergen. Por un lado es una obra en la que se homenajea a Violeta Parra, aludiendo a su producción guitarrística y su estilo de tocar, también se trae a colación el estilo de tocar del guitarrista chileno Toño Restrucci, a la par, todo se condensa en una sonata que alude a la música académica y hay una incesante referencia a la música popular chilena. Rescato que su composición es fruto de la improvisación. Todo lo anterior cobra relevancia porque, por un lado, permite al interprete una exploración de la guitarra en cuanto a sus posibilidades de color y así mismo acercarse a otros estilos de ejecución guitarrística, en este caso los de la guitarrística chilena y, por otro lado, refuerza la idea de que el mestizaje se centra en la mezcla de universos en apariencia dispares, que podrían considerarse antagónicos en ocasiones, pero que dentro del universo que les da cabida conviven y se mezclan, generando nuevas posibilidades.

CONCLUSIONES DEL TRABAJO

Antes de pasar a escribir mis conclusiones finales sobre los ejes teóricos y la materia en concreto sobre lo que versa este trabajo, tomaré una elipse para recapitular y reflexionar acerca de lo que en términos de aprendizaje significó para mí la realización de este trabajo, para más tarde reflexionar acerca de cómo la idea de la realización de este *Panorama*, podía ampliar mi pensamiento acerca de la guitarra y mestizar mi conocimiento, entendimiento e imaginación de la misma. Después de ello resumiré qué es lo que entiendo como *guitarra mestiza* al final de esta investigación.

A lo largo del proceso investigativo, las posturas sobre mi objeto fluctuaron continuamente. En un principio las discusiones se daban con las ideas y prejuicios previamente en mí instalados. En un segundo nivel, las discusiones se llevaban a cabo dentro del texto que iba naciendo, a través de la voz de los autores a quienes me remitía, para finalmente, en un tercer estadio de esta andanza, lograr una escritura donde se mostraran lo más objetivamente posible las tendencias mencionadas, sumadas a las opiniones, comentarios y reflexiones que han surgido en mí durante este tiempo.

Este trabajo constituye un *Panorama de la guitarra Latinoamericana, guitarra mestiza, en el siglo XX y primeros años del XXI*, con lo cual se pretende generar un marco formado por una colección de música para guitarra que considero puede resultar representativa de nuestra región. Lo afirmo porque, en su conjunto, los ejemplos seleccionados me permiten dar referentes de la variedad musical del continente, fruto del mestizaje, y nombrar por ello a la guitarra como mestiza, entendida ésta como una plataforma de dialogo, un espacio donde *se mestizan* las músicas, los pensamientos, y un punto de encuentro donde convive y se hace presente la *latino-americanidad*. La guitarra como el centro comunitario de un gran “pueblo” llamado Latinoamérica, donde se intercambia, se dialoga, se renueva y se amplifica la idea de comunidad más allá de las fronteras políticas de cada país. Esta idea está fundada en las nociones de unidad que han aportado filósofos y pensadores del continente desde el siglo XIX como Simón Bolívar, Augusto Salazar Bondy, José Vasconcelos y Leopoldo Zea.

Preciso agregar que una de las ventajas que considero propias en la realización de un panorama como el que aquí se ha presentado, es la posibilidad de mirar un objeto a la distancia y desde distintos puntos de los que habitualmente suele mirársele.

Seguramente en más de una ocasión se preguntarán ¿dónde queda la guitarra en este trabajo? Para mí, la guitarra es un medio para llegar al punto, que es la música. Y su *guitarreidad*, es decir, su esencia, está en tener identidades múltiples, como si se tratase de un espejo que refleja aquello que tiene enfrente. Por ello quise mirar desde distintos “sitios” a la guitarra, que me permitieran aportar otras perspectivas de la misma. Si el mestizaje racial-cultural parece ajeno al tema de este texto, piénsese en las músicas que han nacido del encuentro entre pueblos por diversos tipos de contacto. La guitarra está atravesada por este mestizaje.

Por otro lado, el arte es aquella plataforma donde un pueblo se representa a través de la creación de símbolos que le confieren identidad, pertenencia, y lo ubican en el mapa de la humanidad. En Latinoamérica esos símbolos se crearon por el cruce de universos y el anudamiento de los mismos dando a paso a *algo nuevo*.

Por lo anterior, recapitulando y concluyendo acerca de una de las preguntas que se lanzaron al comienzo de este trabajo sobre si es posible hablar de un proyecto musical común latinoamericano, pienso que en términos generales sí es posible referirse a un proyecto musical común que tiene como base la *conciencia de unidad del continente*, quizás no de manera siempre oficial, pero sí en las costumbres y representaciones de sus habitantes, así como en algunas tendencias filosóficas y el quehacer de algunos músicos. En la música popular es también apreciable por la existencia de un cancionero común de base española, originado durante la colonia, con rasgos específicos en cada región.

En lo tocante a la pregunta sobre cómo los autores emplean dentro de su música los materiales de la música popular latinoamericana: el análisis musical nos ha mostrado la diversas maneras en que los compositores emplean dichos materiales dentro de sus propias creaciones, y cómo la guitarra en muchos casos adopta papeles y sonoridades que le son ajenas, y que aunque en términos de ejecución no difieren radicalmente sus técnicas, sí de los significados que éstas tienen de acuerdo al contexto de cada pieza. Generalmente se

afirma que la música popular pertenece a una tradición que no cambia, y que el cambio es propio del arte, en términos europeos, y que se distingue de la tradición por la *innovación* que éste supone, a través del genio de sus exponentes a los que siempre se les disocia de la comunidad. Pero pienso que esta música popular latinoamericana está en continuo cambio; aunque una base perviva, se puede apreciar la transformación en la variedad regional de expresiones. Por otro lado, el tratamiento de estos materiales dentro de la *música de concierto* los coloca en contextos distintos a donde originalmente pertenecen, cambiando su sentido y dotándolos de uno nuevo. Pienso que aunque esto altere el sentido original de los materiales y temas, a la vez les confiere uno nuevo y al hacerlo se crea algo nuevo, mestizo.

El concepto de mestizaje en la música nacionalista con el que primeramente me acerqué a la comprensión de esta música se transformó completamente al término de este trabajo. En un principio asociaba la idea del mestizaje a la inclusión de temas populares dentro de las músicas de concierto (y eso en efecto sí es mestizaje pero no se reduce a eso), al final el concepto se hizo más amplio y se refiere con ello a que la mezcla es incesante y se da en todo momento. Elementos aparentemente inconciliables ocupando un espacio y un tiempo similar. Pienso que en un principio este concepto me servía para situarme sobre un piso claro y decir “este soy yo, aquí pertenezco, estas son mis costumbres”, pero hoy, al extenderse los límites del mismo, me resulta vertiginoso porque me parece imposible saber con certeza esas cosas. Certezas se tornaron en dudas ¿qué es una nación? ¿cuáles características le son propias? La respuesta excede por mucho los límites de este trabajo, y pienso que el de cualquiera, me contento con saber que la humanidad en su conjunto, y el ancho de sus expresiones se están mezclando siempre de alguna manera. No obstante, algo que permanece es la idea de mestizaje como anhelo de distinción, de creación de algo nuevo.

Las fronteras sesgan la unidad, pero por otro lado esclarecen y dan un contorno muy bien delimitado a las expresiones locales. Por otro lado, los nacionalismos no dan cabida, por los límites de sus proyectos culturales, a la totalidad de expresiones de los territorios, muchas de ellas con una historia que se remite mucho antes de la Conquista, o si les dan, es generalmente en términos utilitarios. El mestizaje originado en la conquista no está exento de brutalidad. Entonces, ¿por dónde continuar y proyectar? Como he dicho antes, no tengo

todas las respuestas que me había propuesto encontrar, en algunos casos tengo más preguntas. Pero me da gusto terminar este trabajo con muchas más inquietudes de las que comencé porque eso alumbra la posibilidad de futuras investigaciones.

Me es imposible no estar en conflicto con el tema que trato y ver las aristas espinosas a las que puede con facilidad conducir (y que me condujo). Pero en perspectiva, con el distanciamiento de mi propio trauma, yo no sólo pretendo mirar la herida, si no la vida que de ella brotó. Y ahí es donde miro la guitarra latinoamericana, la música, la literatura, el arte en su extensión, la cultura, la historia, la sociología, la filosofía. Así que mi guitarra, la guitarra que yo miro y construyo, esta mirada a través de distintos filtros que le aportan otros atributos, extra-musicales en algunos casos, en los que la invitación a la convivencia y a formar comunidad está siempre abierta.

Epílogo, palabras personales.

Quiero holgarme y compartir algunas palabras personales.

La música: En una habitación. En la sala de estar de mi casa junto amigos y mi familia. En una peña, en un concierto, en los pasillos del metro, en la sala de un hospital, al frente de un ejército, en los bailes, en la radio, en el internet, en la televisión, en un festival, en un ritual, en minuto sobre la tierra, en la memoria, la música hermana a sus oyentes aún cuando esos hermanos estén ausentes.

Es un “pan espiritual”. Pienso ese “pan espiritual” y la cena totémica de Freud. Imagino en dicha cena ese elemento tácito que siempre suena, imperceptible pero imprescindible, que envuelve y genera el espacio-tiempo: Ese elemento es la música, pienso yo.

La música, metáfora del fuego,

Que congrega y que une a la comunidad,

Que sacraliza el espacio

Y que enciende una luz ante la oscuridad del caos nocturno.

Otra imagen: el fogón, la guitarra y unos gauchos en algún lugar imaginario de la pampa argentina. O puede ser ahora mismo también: en el mensaje eléctrico decodificado, transmutado en sonido, que un joven percibe a través de sus audífonos, en una supuesta soledad, y que le permite una conversación y un encuentro, con un *otro* que a través de su huella sonora, musical, rúbrica temporal, manifiesta a través de su ausencia su presencia.

La música nos vincula con los otros,

Y nos hace ser los otros.

Me pregunto ¿Somos los conquistadores y los conquistados?

Sí, quizás somos ambos, pero mucho más.

Como intérprete de la guitarra, estoy en comunicación continua con los ausentes (me refiero a Quevedo en su soneto donde dice “*escucho con los ojos a los muertos*”), con sus huellas, quiero decir: con los compositores y con aquello que los ha influido y nutrido, y, a través de su “huella” converso con ellos, o ellas, a la distancia temporal o espacial. Empleo la música que me comunican, para hacer contacto con los que se encuentran a mi lado. Por eso no es raro que se produzca continuamente un intercambio, un mestizaje, no en términos de una colonización del otro, entre el músico y sus interlocutores, donde el intérprete, como ejecutante, suele cambiar continuamente de lugar en un juego de espejos que transita de ser espectador a intérprete y viceversa.

Soy los otros. Cada música que toco me cambia, me mestiza, y lo que produzco guarda la relación íntima con los múltiples universos que ahora soy. En una infinita cadena de significados, me vuelvo un testimonio de los pueblos que me pueblan y los sonidos que me suenan.

“*¡Las veces que he muerto al ver matar un toro!*” Escribe el poeta argentino Oliverio Girondo en su *Comunión Plenaria*.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL, OBRA CONSULTADA Y PARTITURAS

Alcaraz, José Antonio. *Carlos Chávez, un constante renacer*. México. INBA-CENIDIM.1996

Aretz, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires. Ricordi americana. 1952

Bartok, Bela. *El estudio de los cantos populares y el nacionalismo, en Escritos sobre música popular*. México. Siglo XXI editores, 1981.

Bonfil Batalla, Guillermo. *Identidad nacional y patrimonio cultural los conflictos ocultos y las convergencias posibles, en Obras escogidas. Tomo IV*. México. INAH-INI, 1995.

Brouwer, Leo. *Concierto de Toronto* (para guitarra y orquesta). Canadá. Les éditions Doberman-Yppan, 1997

Brouwer, Leo. *Gajes del oficio*. La Habana: Editorial letras cubanas, 2004.

Carpentier, Alejo. *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música, en América Latina en su música*. Siglo XXI editores. 2004 novena edición.

Carpentier, Alejo. *Afrocubanísimo, en La Música en Cuba*. México. Fondo de Cultura Económica, 1980, segunda reimpresión

Carrión, Benjamín. “*El mestizaje y lo mestizo*” en *América Latina en sus ideas*. México. Siglo XXI editores. 2000.

Camacho, Gonzalo. *Culturas musicales del México Profundo, en A tres bandas: Mestizaje, sincretismos e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal, 2010.

Chávez, Carlos. *Tres piezas para guitarra (three pieces for guitar)*. USA. Belwin Mills publishing corp., 1962

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid. Historia 16. Edición de Miguel León Portilla.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano (Das Heilige und das Profane, Traducción al español Luis Gil, catedrático Universidad de Madrid)*. Barcelona. Labor, editorial. 1985, Sexta edición.

Estrada, Julio. *La obra política de Silvestre Revueltas, en: en Sonidos en Rebelión, compilación de Roberto Kolb y JoséWollfer*. México. UNAM, ENM. 2007

Forbenius, Leo. *Decamerón Negro*. Buenos Aires: Editorial Losada 1979.

Freud, Sigmund. *Totem y Tabú (Totem und Tabu. Trad. Luis Lopez Ballesteros y de Torres)*. España, Alianza editorial. 2007, Séptima reimpresión.

Galeano, Eduardo. *El rey azúcar en Las venas abiertas de América Latina*. México. Siglo XXI editores. 199.

García de León, Antonio. *El mar de los deseos. El caribe hispano musical historia y contrapunto*. México. Siglo XXI editores. 2009, primera reimpresión.

García Morillo, Robert. *Carlos Chávez, Vida y obra*. México. Fondo de Cultura Económica, 1960.

Ginastera, Alberto. *Sonata, para guitarra op. 47 (sonata, op.47 for guitar)*. USA. Boosey& Hawkes, 1984.

Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel: Los intelectuales y la organización de la cultura*. México. Juan Pablos Editor. 1975. Trad. Raúl Schiarreta.

Locatelli de Pergamo, Ana María. *Raíces musicales en América Latina en su música*. Siglo XXI editores. 2004 novena edición.

Madrid, Alejandro L. “*Música y nacionalismos en Latinoamérica*”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismos e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal, 2010.

Mello, Chico. *Coriún Aharonian y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana, en Sonidos y hombres libres, Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*, compilación de Hans-Werner Heister y Ulrike Mühlischlegel. España. Iberoamericana-Vervuert. 2014.

Ocampo López, Javier. *Mitos y creencias en los procesos de cambio, en América Latina en sus ideas*. México. Siglo XXI editores. 2000

Roy, Maya. *Músicas cubanas (Musiques Cubaines* trad. Icíar Alonso Araguás). Madrid. Akal. 2003.

Sánchez, Juan Antonio. Columna virtual “*El Guillatún*”
<https://www.elguillatun.cl/colaboradores/chicoria-sanchez>

Sánchez, Juan Antonio. *Sonata para guitarra “Homenaje a Violeta Parra”*. Chile. Juan Antonio Sánchez, 2004.

Parra, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile. Catalonia 2006. 2013, sexta edición

Pérez, Rolando. *Tras las huellas de África en el Son jarocho, en En el lugar de la música*. México. CONACULTA, INAH. 2008

Saavedra, Leonora. *Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna, en Sonidos en Rebelión, compilación de Roberto Kolb y José Wollfer*. México. UNAM, ENM. 2007

Spencer Espinosa, Christian. *Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920), en A Tres bandas. Mestizaje, sincretismos e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal. 2010

Vaconcelos, José. *La raza cósmica, en Anatomía del mexicano de Roger Bartra*. México. Plaza Janes. 2002, primera reimpresión

Wilde, Guillermo. *Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones Jesuitas de Sudamérica. En A tres Bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid. Akal, 2010.

Zea, Leopoldo. *América como conciencia*. México. UNAM, Dirección general de publicaciones. Primera reimpresión. 1983

Zea, Leopoldo. *Latinoamérica: Emancipación y Neocolonialismo*. Caracas. Editorial Tiempo Nuevo. 1971.

Zea, Leopoldo. *Negritud e indigenismo, en Independencia y Liberación*. México. Editorial Joaquín Mortiz. 1974.

ANEXO

I

El presente recital está caracterizado como un panorama selectivo de música latinoamericana para guitarra. Lo integran cuatro obras pertenecientes a los compositores Leo Brouwer, Carlos Chávez, Alberto Ginastera y Juan Antonio Sánchez, escritas entre la segunda mitad del siglo XX y primeros años del XXI.

Vistas en su conjunto y por el eclecticismo de sus lenguajes, estas obras son un testimonio de la variedad musical, cultural y étnica de nuestro continente. En ellas es posible escuchar elementos de las músicas populares latinoamericanas adaptados a la música de concierto. Es debido a la popularidad y facilidad de adaptación que la guitarra tiene para abrigar expresiones, contenidos y temáticas de diversa índole, que nace la idea de la Guitarra de Concierto latinoamericana como una *guitarra mestiza*. En ella convergen los aportes de los pueblos ibéricos, indoamericanos y afroamericanos, que poniéndose en contacto se mezclan y dan paso a una música nueva. El instrumento en cuestión no posee diferencias físicas significativas con respecto a la guitarra del constructor español Antonio de Torres; sus diferencias, no obstante, las encontramos en los contenidos, técnicas y sentidos de la música que habita entre sus cuerdas.

Históricamente hablando, es posible mirar las obras que integran este recital desde dos perspectivas. La primera corresponde a la de los mestizajes raciales y culturales generados durante la conquista; y la segunda a la de los nacionalismos musicales, que tuvieron como fin la creación de una identidad sonora que permitiera el aglutinamiento de la población en torno a símbolos comunes, en este caso musicales, que le confirieran identidad a las jóvenes naciones. Por sus temáticas, y las fechas en que fueron escritas, las obras que integran este panorama responden a los movimientos nacionalistas de América Latina, pero es importante considerar que la historia de sus contenidos se remonta al momento de mestizaje originado en la conquista.

Carlos Chávez (1899-1978). Tres piezas para guitarra (1923-1954). Sonidos de un pasado presente

Las tres piezas para guitarra de Carlos Chávez fueron ideadas en el año de 1923, a petición de los guitarristas Andrés Segovia y Pedro Henriquez Ureña; no obstante, al no responder al gusto de Segovia, fueron archivadas y olvidadas hasta el año de 1954, cuando el guitarrista mexicano Jesús Silva alentó a Chávez a traerlas del “olvido” y concluir las.

Pertenecen al periodo que el etnomusicólogo Vicente T. Mendoza denomina de “primera madurez” del compositor. En dicho periodo las inclinaciones estéticas del joven Chávez, animadas por José Vasconcelos, se orientan hacia la búsqueda de un discurso nacionalista en donde se perciban los ecos del mundo prehispánico y las voces populares. Recordemos que no muchos años antes se celebraba el triunfo de la Revolución Mexicana, lo que significaba un ascenso de las clases populares, hasta entonces invisibles de los discursos oficiales. Dicho cambio de paradigma se ve reflejado en la música de su tiempo y la obra de Chávez no es la excepción.

En las piezas podemos percibir las alusiones a diversos instrumentos de la música ritual prehispánica (con los que Chávez entró en contacto a través de Los Concheros, lo que pondría entredicho llamarles “prehispánicos”), como el Teponaztli, el Huéhuetl, silbatos, ocarinas, raspadores, huesos de fraile, etc., creando con ello una amplia gama de colores. El carácter de las tres piezas oscila entre la danza frenética de la primera de éstas, el lamento de un tambor viejo (como el que coronaba el templo de Huitzilopochtli en las crónicas de Bernal Díaz del Castillo) que aparece en la segunda, para finalmente volver en la tercera a una danza donde intervienen dulces melodías de ocarinas, intercaladas con desplantes de intensa percusión.

Juan Antonio “Chicoria” Sánchez (n. 1965). Sonata “Homenaje a Violeta Parra” (2004). La música de raíz chilena: mi vida con dos pañuelos

Juan Antonio Sánchez es en sí mismo un músico mestizo. Como muchas personas durante la dictadura chilena, se vio forzado a dejar su tierra natal, realizando a raíz de esto un

peregrinaje por distintas partes del mundo, que le permitió experimentar otras culturas y e imbuirse en sus sonidos.

Cabe decir que Juan Antonio Sánchez no se considera a sí mismo un músico nacionalista, porque ello implica la idea de un academicismo que él no comparte. No obstante hace música de raíz chilena y latinoamericana, y a la vez toca en ciertos aspectos al jazz. Sus aportes a la creación de una guitarrística chilena de concierto son cruciales: sus *13 Piezas esenciales para guitarra* (2002) y el libro didáctico *Recorriendo el Laberinto* (2007) son literatura obligada entre las nuevas generaciones de guitarristas chilenos. Su perfil como músico integra al improvisador, al intérprete y al compositor.

De muy reciente creación (2006), la obra aquí presentada es una sonata en homenaje a una de las artistas populares más importantes de Chile (y Latinoamérica): Violeta Parra. Aunque el título de “sonata” implica de inmediato una relación con la música del clasicismo europeo, es necesario aclarar que al reunir la música popular chilena con la llamada “música erudita”, el compositor propone un mestizaje musical que no se puede reducir a las formas europeas. Es así que durante toda la obra se pueden percibir alusiones a músicas chilenas como la cueca, la zamba y la tonada, así como a temas de Violeta Parra.

Alberto Ginastera (1916-1983). Sonata Op. 47 para guitarra (1976). Rumores de la pampa, los Andes y la selva

La identidad musical argentina es por sí misma mestiza. En sus bases descansa la mezcla entre los repertorios europeos traídos por los misioneros jesuitas, y la música de pueblos como los tucumanos y guaraníes. Más tarde, con las fuertes migraciones europeas, la situación se complejiza, a lo que habría que sumar las raíces africanas presentes en las músicas rioplatenses (como el tango, el candombe, etc.).

Alberto Ginastera es receptor de esta compleja tradición musical y participa, junto con su antecesor Alberto Williams, en la creación de una música nacional fundada en la música gaucha. Al igual que en México, es hasta el advenimiento del período nacionalista cuando se incluyen las expresiones populares (concretamente gauchas) dentro del panorama de las

representaciones oficiales de la cultura. La necesidad fue la misma que la que hubo en nuestro país: conferir identidad y aglutinar a la sociedad en torno a un conjunto de símbolos de diversa índole emanados de un imaginario sobre lo “indígena”, lo “popular”, lo “marginado”.

Aunque la guitarra es el instrumento nacional de la Argentina, esta sonata figura como la única obra dentro del catálogo de Ginastera para tal instrumento. Escrita en 1976, a petición del guitarrista brasileño Carlos Barbosa Lima, esta obra, aunque se titula “sonata”, bien podría denominarse “suite”, dado el amplio contenido de cantos, danzas y temporalidades que retoma de la música popular. En su primer movimiento podemos escuchar el contraste entre las temporalidades lineales y las cíclicas, mismas que se atribuyen al “tiempo indígena”; así mismo es audible una representación guitarrística de la baguala andina y los golpes a la caja coplera con que se ejecuta. En el segundo movimiento, por su parte, se conjugan dos aspectos de la identidad gaucha: el poético-musical a través de una payada (enfrentamiento entre dos cantores) y el dancístico depositado en el malambo (del que son muy populares los certámenes). El tercer movimiento presenta imágenes celestes y de campo abierto, que podrían sugerirnos escenarios como los del Martín Fierro de José Hernández. Y finalmente el cuarto movimiento, de fuerte ímpetu dancístico, nos invita a escuchar los repiques del malambo, seguidos de la telúrica chacarera y la sensualidad de la milonga de tango.

Leo Brouwer (n. 1939). El concierto de Toronto. Leo Brouwer y la música ritual afrocubana

De manera similar a la que se da en la música de los compositores anteriores, en la obra de Brouwer se percibe un mestizaje que combina las influencias de la música popular latinoamericana, (en este caso las del universo musical afrocubano) con las de la música guajira (cubana de base española) y la llamada “música de vanguardia”.

Es importante mencionar que Brouwer, Junto con los compositores Calixto Álvarez, Carlos Fariñas y Héctor Angulo, integró la vanguardia musical cubana y formó parte de las *Brigadas de Música*, con el propósito de darle a la vida musical cubana un impulso que

fuera congruente con el recién consumado proceso revolucionario. Concretamente, esta generación pretendía visibilizar las músicas y expresiones provenientes del sector afrocubano, que en épocas se habían desdeñado.

El concierto de Toronto fue escrito en 1987 para el festival de Toronto y estrenado por el guitarrista australiano John Williams. Por su marco temporal y temático puede ubicarse dentro del tercer periodo del autor, mismo que se caracteriza por la intención de combinar la música minimalista con las raíces musicales afrocubanas.

En el primer movimiento pueden apreciarse los pasos de un ritual afrocubano, en el que el *akpwón*, o iniciado, representado en este caso por la guitarra, es “poseído” por el *Orisha* invocado, quien le encomienda la transmisión del conocimiento divino hacia un pueblo representado por la colectividad de la orquesta. El segundo movimiento se trata de un *tema y variaciones*, en el que convergen los aspectos guajiro y afrocubano de la música cubana. En este caso ambos universos se distinguen por sus rítmicas, atribuyendo lo ternario al universo español y lo binario al universo africano. El tercer movimiento, de contundente rítmica y virilidad, es posible atribuirlo al influjo del orisha *Shango*, que canta y danza frenéticamente recordándonos su atributo de portador del rayo. En este movimiento también se aprecia el esplendor de los tambores batá (yorubas), en un desplegado de timbres y ritmos tanto de la guitarra como de la orquesta.