

Fraternidad y ruptura.

Apuntes sobre tres composiciones contemporáneas de Centroamérica

Carmen María Méndez Navas¹

Recibido: 02-03-2014

Aprobado: 17-05-2014

Resumen:

Como nuevo tópico académico, la fraternidad es considerada el principio olvidado del tríptico de la Revolución Francesa. Tres composiciones musicales centroamericanas contemporáneas tienen en su contenido programático la fraternidad. Cada una la presenta desde una perspectiva inédita a partir de los textos utilizados.

Palabras clave: Música contemporánea, Centroamérica, Fraternidad

Abstract:

Fraternity is a new academic topic, that has been considered as the forgotten principle of the French Revolution's triptych. Three contemporary musical compositions from Central America present fraternity in their programmatic content. Each one focuses it in original perspectives from the chosen literary texts.

Key words: Contemporary music, Central America, Fraternity

Introducción.

La fraternidad y la ruptura aparentemente son términos contradictorios y paradójicos entre sí. Sin embargo, el arte es capaz de unir en una misma expresión ambos conceptos y ser sustento uno del otro. En las obras que se analizarán a continuación, la fraternidad es un contenido extramusical que apela a la comprensión y entendimiento recíproco entre los seres humanos. Ésta se manifiesta en estructuras musicales que rompen y se alejan de la tradición, a pesar de ser ella su punto de partida. Si bien, la fraternidad tiende hacia la unidad y la ruptura hacia la separación, en estas composiciones convergen, pues la primera se refiere a tres perspectivas centroamericanas de convivencia social armoniosa y la segunda al distanciamiento estético, más bien, con la tradición artística.

La fraternidad en este repertorio musical contemporáneo responde al “estrecho vínculo con el discurso étnico, la equidad social tan ansiada y aún no presente, y el devenir histórico, desde la llegada de los europeos a Centroamérica” (Méndez, 2009). En el caso particular de los tres compositores, cuyas obras analizaremos en este artículo: Joaquín Orellana (1930) de Guatemala, Mario Alfagüell (1948) de Costa Rica y Arturo Corrales (1973) de El Salvador, se da una coincidencia de posturas antimilitaristas, opción por los derechos humanos y defensa de la paz y la democracia.

Las tres obras que se analizarán se titulan “Sacratávica” (1998-1999) de Orellana, “Habla Oblata, Opus 265” (2012) de Alfagüell y “La puerta del Diablo. Poema de Amor” (2002-2003) de Corrales.

¹ Es Doctora en cultura artística centroamericana, Directora y Profesora de la Universidad Nacional de Heredia, Costa Rica. Dra. en cultura artística centroamericana y especialista en educación musical. Contacto: poromusical2002@yahoo.com

La fraternidad como nueva línea de investigación es un desafío para los estudiosos de las expresiones artísticas de la región. Si bien, los creadores la han trabajado como elemento constitutivo o inspirador de muchas obras, su análisis es un nuevo espacio epistemológico. Las ciencias sociales y las humanidades llevan camino recorrido en considerar la fraternidad como “principio, categoría, perspectiva y experiencia” (Barreneche, Osvaldo, 2010: 18-28). Desde la política y el derecho, se le considera el “principio olvidado del tríptico de la Revolución Francesa” (Baggio, Antonio (comp. 2006 y 2009). Sin embargo, la revisión de obras musicales desde esta perspectiva es un nuevo camino por recorrer en Centroamérica.

Orellana, Alfagüell y Corrales.

Estos tres compositores son oriundos de tres países distintos, representan tres generaciones de creadores y coinciden en sus planteamientos estéticos de ruptura, que “a partir de las tradiciones de sus respectivos países y sus mundos de vida, crean un nuevo patrimonio musical, que confronta los cánones artísticos existentes, pero a su vez, revaloriza el potencial cultural centroamericano.” (Méndez, C., 2009, v)

Joaquín Orellana nace en Guatemala en 1930. Se forma como músico intérprete del violín y cuenta con una amplia trayectoria en la música sinfónica y de cámara. Su veta creativa recibe una decisiva orientación, al participar como becado en el Centro de Altos Estudios Musicales “Instituto Torcuato di Tella” en Buenos Aires, Argentina de 1967 a 1969. Estudia con Alberto Ginastera y otros compositores de origen americano y europeo; incursiona en la composición musical de vanguardia, la filosofía del arte, la lingüística estructural, las técnicas audiovisuales y la música electrónica.

Al regresar a Guatemala, luego de crear obras realmente notorias, el gran reto fue expresar su medio y su época al mismo tiempo. Como en el

Instituto Torcuato di Tella había tenido contacto con los laboratorios de música electrónica, al llegar a Guatemala, se preguntaba cómo expresar los sonidos de su época, sin contar con los recursos técnicos. Además se cuestionaba cómo expresar la realidad circundante de un país centroamericano “pobre, subdesarrollado, tercermundista, malinformado del arte actual, sumergido en el arte del pasado...” (Orellana, Joaquín en Méndez, C., 2009:343).

Esta disyuntiva lo llevó a crear el mayor aporte que la música centroamericana ha dado a la riqueza tímbrica musical: un nuevo universo acústico basado en la construcción de sus “útiles sonoros”. Estos constituyen un instrumental cuidadosamente ordenado, creado a partir de materiales derivados de la marimba y de otros objetos autóctonos provenientes de frutos y animales de la región.

Las obras que Orellana ha creado desde finales de la década de los años sesenta, instaure un repertorio amplio y acústicamente original que presenta al mundo la realidad guatemalteca. Pero este instrumental no solo ha sido utilizado por Orellana en sus composiciones. Gracias al apoyo de diversas organizaciones como Iberorquestas Juveniles, las universidades costarricenses, el Ministerio de Cultura de Guatemala, el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), el Sistema Nacional de Educación Musical (SINEM) y el Banco Interamericano (BID) en el año 2012, se lograron hacer réplicas de los útiles sonoros. Se trasladaron a Costa Rica, se estrenaron obras creadas por otros compositores para útiles sonoros y orquesta sinfónica y se celebró de esa manera el Año Joaquín Orellana. Se amplió el repertorio de música contemporánea iberoamericana.

Mario Alfagüell nace en 1948 en Costa Rica. Desde sus estudios pianísticos, historia y teatro, se abre camino como compositor, llegando a egresarse de la Universidad de Costa Rica. Participa en cursos cortos y seminarios de

música contemporánea. Viaja a México, Argentina, Colombia, El Salvador y Guatemala en sus años de estudiante y tiene un encuentro con las expresiones artísticas de vanguardia, que profundizará en los años siguientes. Realiza su posgrado en composición musical en el Instituto de Música Nueva de la Escuela Superior de Música de Freiburg, Alemania, de 1977 a 1980 con los maestros Klaus Huber y Bryan Ferneyhough.

Al regresar a su país, se convierte en el compositor de ruptura, cuya música ofrece un nuevo mundo sonoro, basado en la transformación de elementos autóctonos. Ovacionado por el público, pero excluido de los cánones oficiales, logra sin embargo, componer un vastísimo repertorio y colocar su música internacionalmente. Paralelo a su trabajo como compositor, se dedica con pasión a la docencia de la historia y la apreciación musical, la creatividad en el aula y la difusión de la música contemporánea.

El salvadoreño Arturo Corrales nace en 1973. Al terminar sus estudios de arquitectura, se traslada a Ginebra, Suiza, donde se gradúa con honores como compositor, tanto de música acústica como acusmática. Además estudia dirección orquestal, teoría y musicología. Crea un repertorio musical innovador que transcurre por distintos períodos, en los que sus vivencias como centroamericano y oriundo de un El Salvador en guerra, se encuentran presente en sus primeras obras. Como ejemplo se puede citar su “Ofertorio”, un auténtico homenaje musical a Monseñor Romero. Asimila elementos de la música popular, los transforma, los enriquece y crea expresiones totalmente originales. Utiliza la electrónica en tiempo real y es creador de proyectos interdisciplinarios. Cuenta con recursos valiosos para la interpretación y difusión internacional de su música.

Gestos de ruptura.

Orellana, Alfagüell y Corrales crean un repertorio musical centroamericano que tiene varios rasgos en común, muchos de ellos

enmarcados en los “gestos de ruptura”. El concepto, como tal, tiene dos componentes: el primero que es el gesto, se deriva de lo que el psicólogo social norteamericano George Herberth Mead en su obra “*Espíritu, persona y sociedad*” denomina como el mecanismo básico y la unidad primordial de comunicación, por la cual se desarrolla el proceso social. En la música puede considerarse un impulso sonoro que provoca en el oyente una reacción determinada. Es aquello que promueve la interacción y el consenso dialógico, según el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, entre la persona que escucha y la obra. Puede ser un sonido, un grupo de sonidos, un silencio, el empleo de un recurso extramusical, entre otros.

El segundo componente es el concepto de ruptura que se da cuando surge la distancia estética entre dos horizontes, el del oyente con sus expectativas y el de la obra. El oyente tiene en su imaginario una serie de características que supone le ofrecerá la obra. Por ejemplo, espera que en una obra musical predomine la melodía acompañada, sin embargo, cuando la escucha por primera vez, se da cuenta que prescinde de esa textura, y más bien, le presenta pasajes sonoros basados en microtonos.

En ese encuentro se da la fusión de horizontes, y entre mayores sean las sorpresas y desconciertos de la obra que contradicen las expectativas del oyente, más amplia es la distancia estética. A través de los siglos, la ruptura se ha presentado como ese alejamiento de la tradición, esa novedad inesperada, esa propuesta que rompe con los esquemas validados por el canon consagrado.

Análisis de las obras.

En los distintos aspectos o parámetros del material musical se encuentran presentes gestos de ruptura. En este análisis se revisarán la titulología, la relación palabra-sonido, la tímbrica y la espacialidad.

La titulología en Orellana, Alfagüell y Corrales juega un papel importante como

introducción al diálogo entre el oyente y la obra. En esa expresión verbal el compositor establece de antemano lo que sería ese “contrato” del paratexto y anuncia de qué se trata la obra. La ironía, el humor y el ingenio son algunas características que se encuentran presentes en la titulología de los catálogos de los tres compositores.

El título “Sacratávica” corresponde a la unión de dos palabras “sacra” y “atávica”. Sacra hace referencia a lo sagrado, la música sacra, pero también puede interpretarse una relación con la región sacra, base de la columna vertebral del ser humano. Atávica es aquello relacionado con el pasado, lo heredado por la generatividad. Por lo tanto “Sacratávica” puede entenderse como la herencia de lo sagrado, lo medular en una persona o comunidad. Al tener la partitura una dedicatoria “In memoriam por las víctimas de Río Negro 1982” no solo es un repudio y una denuncia por el genocidio perpetrado a sus hermanos guatemaltecos, a la “columna vertebral” de una población indígena, sino también una referencia irónica al sometimiento “sagrado” hacia lo occidental, del cual ha sido víctima la Centroamérica amerindia. A partir de este título y la dedicatoria se puede observar cómo la preocupación por la fraternidad, y en consecuencia las injusticias en su contra son móviles presentes en esta obra.

El título “Hablatá Oblata” Opus 265 de Alfagüell hace una alusión directa y jocosa a las formas musicales de sonata (instrumental) y cantata (vocal), la hablatá sería entonces declamada, hablada... y para provocar una especie de trabalenguas, le coloca de inmediato la palabra “Oblata”, proveniente del latín que significa lo ofrecido, la ofrenda. A su vez, hace una referencia a la propuesta sobre la fraternidad contenida en los textos de los pensadores incluidos: la entrega implica generosidad, dádiva. A diferencia de Orellana y Corrales, Alfagüell en esta obra, clama por la fraternidad desde Mesoamérica con los textos del Popol Vuh, como punto de partida, pero

apunta hacia la comprensión universal de los seres humanos con los demás textos seleccionados.

“La puerta del diablo. Poema de Amor” hace referencia, en primer término, a un lugar de El Salvador, que se convirtió, durante la guerra de los años ochenta, en un cementerio clandestino. Hay una leyenda que narra cómo allí el diablo fue derrotado por el padre de una doncella a quien ese quería raptar. El diablo es lanzado por el risco entre los dos bloques de montaña, quedando así el nombre de “La puerta del diablo”. En segundo término, el Poema de Amor de Roque Dalton (1935-1975) es una poesía dedicada a los salvadoreños. El dolor causado por la injusticia social y el consecuente exilio masivo es evocado en la poesía en forma de letanía. Corrales utiliza una parte extensa de la misma y son los seis percusionistas quienes tienen a cargo la declamación acumulativa de ese texto. El conmovedor verso final, luego de enunciar los dolores y humillaciones del pueblo, concluye “los salvadoreños, mis hermanos”, clara alusión a la anhelada fraternidad.

En la relación palabra-sonido, los tres compositores van más allá de lo “cantabile”, utilizando una larga lista de recursos vocales producidos por el aparato fonador, labios, lengua, faringe... Orellana se refiere al concepto de “infrafonía”, el cual consiste en usar los sonidos guturales producidos por las consonantes antes de que se lleguen a formar las sílabas con vocales. Con ella se pueden construir onomatopeyas o evocaciones sonoras. Alfagüell y Corrales también lo utilizan. “Sacratávica” tiene un desarrollo minucioso y a la vez extenso de este recurso pues utiliza los fonemas que imitan palabras de los idiomas indígenas, pero que no tienen una semanticidad. Recurrentemente aparecen ostinatti vocales en contrapunto, los cuales producen una textura polifónica de gran riqueza. Tiene intertextos como el “son de la muerte”, que hace un juego de palabras entre el sustantivo y el verbo.

En la “Hablatá Oblata” Opus 265, el gesto de ruptura más notable en la relación palabra-

sonido, es la participación del público, en algunos momentos dividido en dos grupos. Textos sobre la fraternidad universal de pensadores y poetas como Jalil Gibrán, Walt Whitman, Martin Luther King, Chiara Lubich y Edith Stein, así como fragmentos del Popol Vuh son declamados por el público alternando con los narradores y los instrumentos. La pasividad del oyente desaparece y más bien, el público debe estar atento a las indicaciones del director para declamar su parte en el momento oportuno. Utiliza niveles dinámicos (forte, piano...), murmullos, susurros, entre otros recursos.

Corrales en “La puerta del diablo. Poema de Amor” emplea un fragmento de los versos de la poesía de Dalton. Los seis percusionistas los declaman alternadamente. Se logra percibir una especie de murmullo, un acontecimiento sonoro-vocal, pues al no contar los percusionistas con amplificación y al ser una declamación acumulativa del texto, es difícil distinguir las palabras.

En cuanto a la tímbica, la alternancia entre las dos flautas dulces, la percusión, incluyendo útiles sonoros y marimba y el coro mixto de 50 personas, Sacratávica logra una propuesta acústica original, que evoca claramente el paisaje sonoro y los fonemas indígenas del Quiché.

En la “Hablatá Oblata” Opus 265 participa una narradora, un narrador, un cantante y el grupo instrumental, constituido por clarinete, viola, guitarra, dos teclados, marimba y 5 tom-toms. Son 7 piezas, cuya distribución tímbrica varía de una a otra. El hilo conductor son las participaciones de los narradores y el público.

En la “Puerta del diablo. Poema de amor” la riqueza tímbrica es explotada a través de los numerosos instrumentos de viento; utiliza multifónicos, texturas con extensos silencios, extremos dinámicos y un protagonismo indiscutible en la percusión. Pasajes de fuerte intensidad emocional alternan con algunos momentos de quietud.

La espacialidad en las obras contemporáneas

cobra dimensión compositiva (Dreher, 2004), al convertirse en un elemento fundamental del juego creativo.

Al respecto Marie-Laure Bachmann, (1998:37) quien define “*la música como movimiento en el espacio*”, comenta:

Los compositores de nuestra época modifican cada vez más la disposición clásica según sus necesidades, haciendo así del espacio instrumental una parte integrante de su obra. Igualmente, la elección de los lugares donde se dan conciertos, la distancia establecida entre ejecutantes y auditorio, todo aquello que, en general, afecta al dominio de la acústica indica que la música, arte del tiempo, necesita espacio. (Bachmann, 1998:37)

Particularmente en las obras de marras, la originalidad en la distribución espacial llama la atención. En “La Puerta del Diablo. Poema de amor”, Corrales coloca a 5 percusionistas alrededor del público, el percusionista solista en el centro del escenario, el cual se traslada continuamente hacia diversos instrumentos: bombo, teclados, tambores, etc. Produce un sonido que invade al auditorio desde distintos ángulos y lo envuelve literalmente. Es una ruptura con la tradición más cercana, en la que los intérpretes están en el escenario y el público al frente. A la vez, constituye un rescate enriquecido de la disposición espacial renacentista.

En la Hablatá Oblata, Opus 265, Alfagüell distribuye la sala del concierto en público I y II, músicos y narradores. Los efectos sonoros espaciales llenan el espacio acústico, lo que promueve el involucramiento emocional de todos los participantes.

En el caso de Sacratávica hay un espacio geográfico que es el punto de partida de toda la obra: la comunidad de Río Negro. Las flautas, los útiles sonoros, la marimba y el coro conforman un conglomerado sonoro que irradia ante el espacio donde se encuentra el público, para evocar

los dolores de esa masacre, los sentimientos de impotencia y la ausencia total de fraternidad. Con la composición, Orellana delata ante el mundo los horrores de esta guerra fratricida.

Conclusiones.

Según el mismo Orellana, este tipo de obras pueden considerarse “música ideológica” por su fuerte contenido de denuncia social. Música y verbo están unidos por el concepto de fraternidad, según el mundo de vida de cada compositor. Las heridas que se cometen a sus hermanos, la esperanza en un futuro mejor y la perspectiva desde el imaginario sociocultural centroamericano quedan plasmados en las partituras respectivas. El aporte de este nuevo repertorio enriquece el patrimonio musical de vanguardia y contribuye la difusión de la fraternidad como modo de convivencia universal.

“...El arte, en general, actúa como una mónada que cristaliza el fluir de la vida, como una fotografía dinámica, que abraza dentro de sí lo heterogéneo, la diversidad de voces y miradas que componen la realidad. Y es en esta naturaleza monadológica que se consigue ser vehículo de la memoria, salvaguardando la versión de los que no pueden intervenir en la “redacción de la historia” y criticando de esta forma la historia como se ha construido hasta ahora.”

María Alejandra Privado Catalán

Bibliografía

- Bachmann, M.L., (1998) “Dalcroze Today”. Reino Unido. Oxford University Press.
- Baggio, Antonio M., comp. (2006) “El principio olvidado: la fraternidad en la política y el derecho”, Argentina, Editorial Ciudad Nueva.
- Baggio, Antonio M., comp. (2009) “La fraternidad en perspectiva política. Exigencias, recursos, definiciones del principio olvidado”, Argentina, Editorial Ciudad Nueva.
- Barreneche, Osvaldo, comp., (2010) “Estudios recientes sobre fraternidad. De la enunciación como principio a la consolidación como perspectiva”. Argentina, Editorial Ciudad Nueva.
- Dreher, K.S., (2004) “Komposition für Schlagensamble”. Alemania. Tonkuenstler Verlag Baden Wuerttemberg.
- Ighina, Domingo, (2012) “La brasa bajo la ceniza. La fraternidad en el pensamiento de la integración latinoamericana. Un recorrido.” Editorial Ciudad Nueva.
- Gadamer, H.G., (2001) “Antología”. España. Editorial Sígueme.
- Mead, G.H., (1973) “Espíritu, persona y sociedad”. Argentina. Editorial Paidós Básica.
- Méndez, Carmen, (2009) “Gestos de ruptura en la música contemporánea centroamericana: los casos de Joaquín Orellana en Guatemala, Mario Alfragüell en Costa Rica y Arturo Corrales en El Salvador” Inédita. Costa Rica, Tesis DILAAC, UNA
- Privado Catalán, María Alejandra, (2010) “Lo social en las fibras de la música de Joaquín Orellana”. Guatemala. Editorial Cultural