

Sobre el Encuentro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Costa Rica

Ekaterina Chatski

Desde 2009, la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica convoca a investigadores, compositores, docentes y estudiantes de artes al Encuentro de Investigaciones Artísticas, como proyecto adscrito al programa de Extensión Docente de esa alta casa de estudios.

Desde un primer momento, esta propuesta tuvo como objetivo estimular el interés por el conocimiento y la práctica musical en el país, a través de la actualización y el encuentro con nuevas herramientas de investigación que pueden resultar útiles tanto a músicos profesionales como a estudiantes de música, con el fin de contribuir al desarrollo musical costarricense.

El I Encuentro, celebrado en 2009, partió de una visión local, orientada específicamente hacia temas de la práctica musical, y ya en esa oportunidad, contó con la presencia de la musicóloga cubana Liliana González Moreno, quien impartió cinco conferencias bajo la rúbrica «Herramientas para la investigación musical» con el propósito de abrir el diálogo y la reflexión entre los investigadores nacionales.

En 2010, el II Encuentro creció con la participación de investigadores extranjeros que se sumaron a estudiosos costarricenses para abordar temas relacionados con el quehacer latinoamericano tanto en el arte musical como en otras manifestaciones artísticas. La representante de la Universidad de Arizona, Janet Sturman, desarrolló su conferencia hacia las técnicas de etnografía musical. Por su parte, Gustavo Segura presentó la ponencia acerca de las fuentes literarias presentes en la obra de los compositores costarricenses, Déborah Singer ofreció la ponencia «La práctica musical en las reducciones de la provincia jesuítica del Paraguay» y Vera Gerner, acerca las comparsas de Limón, la provincia caribeña de Costa Rica.

En su tercera edición —celebrada en noviembre de 2011—, el Encuentro propuso una plataforma para la presentación de varios enfoques analíticos y la discusión e intercambio de opiniones sobre temáticas del arte costarricense y latinoamericano.

En este nuevo camino nos acompañó, como invitada, la musicóloga María Elena Vinuesa, vicepresidenta de la Casa de las Américas, de La Habana, Cuba, uno de los centros culturales más emblemáticos de nuestra zona. Durante tres días, se presentó una variada serie de conferencias en las que prevaleció en enfoque multidisciplinar con resultados desde las artes plásticas, la literatura, la historia y la pedagogía. La creación musical contemporánea ocupó un lugar relevante en el debate, y también se hizo presente en concierto de obras de compositores latinoamericanos realizado en el ciclo de conciertos *Martes por la noche*, que ya resulta habitual en el programa cultural de la Escuela de Artes Musicales.

Durante estos tres años, la sistematicidad y el resultado alcanzado en esta propuesta

académica se perciben como un paso importante y necesario que, en nuestra época, se hace eco de las ideas más avanzadas que deben emerger en el seno de una universidad latinoamericana. ■

COMENTARIOS

Las comparsas limonenses como espacio de negociación cultural

Vera Gerner

Dentro de Costa Rica, la provincia de Limón, y específicamente su cabecera Puerto Limón, son particulares en su multiculturalidad; no sólo por la composición de la población, sino también por la convivencia cercana de grupos culturalmente diferenciados y claramente establecidos que caracteriza esa comunidad. Esta convivencia ha generado un manejo consciente de la diferenciación y del acercamiento cultural, frente a una tendencia nacional a obviar diferencias culturales. De esta manera, se ha iniciado la construcción de una identidad local intercultural, en la cual el carnaval, y específicamente sus comparsas, juegan un papel protagónico.

La población de Puerto Limón se compone mayoritariamente de afro-descendientes con un importante arraigo en el área caribeña, y de mestizos más bien vinculados al interior del país. Luego de una clara segregación inicial, ambos grupos se han ido acercando a lo largo de los últimos setenta años. Pero este acercamiento no se dio por igual en todos los ámbitos. La igualdad legal se logró hace décadas, y al menos localmente también existe una razonable igualdad de oportunidades, pero el panorama en el ámbito cultural y social es contradictorio.

Ekaterina Chatski. Costa Rica. Investigadora, docente de la Escuela de Artes Musicales y la editora musical de la Radio Universidad de Costa Rica.

En la convivencia pública, laboral y escolar ya no pareciera existir ninguna segregación, mientras muchos espacios privados siguen mostrando tendencias a la exclusividad. Los indicadores sociales y educativos de ambos grupos difieren notablemente, asociado a una valoración culturalmente diferenciada de la educación formal y del emprendurismo. Hay una inminente pérdida de prácticas culturales y sociales afro-limonenses debido a la adaptación a supuestos estándares nacionales, pero a la vez surgieron espacios y organizaciones dedicados a la conservación cultural, y algunas prácticas parecieran haberse desbordado a toda la comunidad de Puerto Limón. Dentro de este panorama, el carnaval de Puerto Limón, y específicamente sus comparsas, parecieran constituir un espacio de encuentro lúdico, el cual goza de mayor libertad de preceptos y compromisos ideológicos, y de esta manera permite desplegar visiones y propuestas identitarias diversas, aportando así a la negociación de un proyecto conjunto.

LA BASE AFRO-CARIBEÑA DE LAS COMPARSAS

El fundamento de esta negociación se puede encontrar en la práctica de las comparsas, con una base artística claramente afro-caribeña, relacionada a la historia migratoria afro-limonense. Un ejemplo sumamente interesante de ello son *Los Indios Alegres*, una de las comparsas más antiguas de Puerto Limón.

Esta comparsa es particular frente a todas las demás, con sus vestuarios inspirados en el estereotipo de indios representado en películas vaqueras, con pasos de bailes que —según sus integrantes— son alusivos a estas películas, y con una música caracterizada por el pulso totalmente regular y uniforme de los bombos. Aunque esta comparsa suele ser asociada con la influencia del cine en Puerto Limón, históricamente se relaciona

con el así llamado *Baile de Los Sin Kits*. Este baile callejero sobre zancos y acompañado por flautas y tambores se adscribe localmente a inmigrantes desde Barbados, Trinidad, Santa Lucía y Saint Kitts. Se solía practicar en Puerto Limón desde mucho antes de la fundación del carnaval,¹ y aunque los entrevistados difieren respecto a su relación exacta con la comparsa *Los Indios Alegres*, hay un consenso en cuanto a la relación histórica entre ambas,² y efectivamente se pueden trazar relaciones hipotéticas entre la práctica actual de *Los Indios Alegres* y tradiciones carnavalescas antillanas que llegaron a Puerto Limón mucho antes de la fundación de su carnaval.³

¹ El inicio de los carnavales de Puerto Limón data de 1949, cuando un grupo de limonenses, quienes habían vivido en Panamá, introdujeron una práctica similar al carnaval de Ciudad de Panamá a las Fiestas Cívicas de Puerto Limón.

² Según la descripción que hace uno de los bailarines más antiguos de esta comparsa, el *Baile de Los Sin Kits* no pareciera haber continuado como tal en el marco del carnaval, sino fue retomado como opción carnavalesca por quienes lo habían observado durante la primera mitad del siglo XX, de manera que la comparsa *Los Indios Alegres* creó sus coreografías a partir de esta práctica ya transformada. Según el sobrino del fundador de la comparsa, en cambio, *Los Sin Kits* son los antecesores directos de *Los Indios Alegres*, aunque él también afirma que en las coreografías de la comparsa prevalece la inspiración proveniente de las películas vaqueras.

³ En Puerto Limón, el *Baile de Los Sin Kits*, junto a una puesta en escena del relato bíblico de la lucha entre *David y Goliat*, son asociados explícitamente con inmigrantes provenientes de las Antillas Menores. Aunque ambas actividades se han dejado de practicar hace al menos medio siglo y resulta difícil encontrar descripciones, sí es posible establecer similitudes con prácticas artísticas en las Antillas Menores. Específicamente, llama la atención el gran parecido con bailes de los cocos. Esta población dominicana, asociada expresamente con la inmigración de afro-antillanos angloparlantes durante el siglo XIX, no solo practicaba bailes en zancos con vestuarios y una instrumentación que corresponden a las descripciones de las prácticas limonenses, sino que además se describe una expresión carnavalesca denominada *Wild Indians* que requiere

Las demás comparsas limonenses surgieron a partir del ejemplo panameño⁴ —otro lugar migratoriamente asociado con la población afro-descendiente de Puerto Limón— como conjuntos de congas que acompañaban un grupo de bailarines. Este formato ha ido cambiando, y actualmente las comparsas suelen incorporar también bombos, timbales, redoblantes, bongós y una variable cantidad de percusión menor. Este cambio de instrumentación acoge elementos de las bandas escolares y colegiales, y de la música popular tocada por conjuntos bailables, agrupaciones que no son específicamente afro-limonenses, sino que también existen en el interior del país. No obstante, las estructuras musicales suelen conservar referentes migratorios, como por ejemplo es el caso de los así llamados «sambas», que forman parte del repertorio de la mayoría de las comparsas. Estos «sambas» guardan suficiente parecido con dicho género brasileño como para ser percibidos como tales, pero sus características musicales son más afines a la conga habanera, tal como lo demuestra el siguiente ritmo que utiliza la comparsa *Los Brasileños*:

The musical score consists of six staves, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The top staff, labeled 'Agogó', features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff, 'sheki-sheki', shows a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff, 'Timbales', is marked 'improvisa' and contains a few scattered notes. The fourth staff, 'Redoblantes', has a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff, 'Congas', has a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff, 'Bombo', has a simple bass line with quarter notes.

5

Aquí la línea del agogó es similar a la del samba brasileño y junto a la característica sonoridad de este instrumento y del pito de samba crean una alusión que remite a este género. No obstante, la línea del bombo resulta ser totalmente atípica, dado que en el samba los surdos, en conjunto populares reducidos al bombo, se limitan a marcar el tiempo. Pero no sólo esta línea coincide específicamente con la conga habanera, sino también las congas y los redoblantes tocan líneas simplificadas de este mismo ritmo.⁶ Esta aparente relación con la conga habanera sugiere la prevalencia de un modelo musical introducido a través de mecanismos migratorios,⁷ aunque estos mecanismos difícilmente son recordados como tales. A la vez, el referente del samba brasileño —que es ofrecido alternativamente—, también es

de una vestimenta al estilo de las películas de vaqueros. Además los cocolos conservan hasta la fecha una puesta en escena denominada *David y Goliat* que no solo es compatible con las descripciones de la histórica práctica limonense, sino también con la música de *Los Indios Alegres*, al utilizar un tambor grave que ejecuta un golpe púlsico, acompañando redoblantes que tocan células rítmicas variables y flautas que ejecutan frases melódico-rítmicas similares a los que se escuchan en antiguas grabaciones de *Los Indios Alegres*. Aunque esta cadena de indicios está lejos de ser concluyente, sí establece una hipotética relación entre *Los Indios Alegres* y tradiciones antillanas, más aún cuando no existen referentes locales que podrían ofrecer una explicación más concluyente para las características tan particulares de esta comparsa.

⁴ Los Brasileños —la primera comparsa limonense— inclusive fueron una réplica de la comparsa panameña de mismo nombre.

⁵ Transcripción realizada por la autora, a partir de una grabación hecha durante el desfile del carnaval.

⁶ De hecho, el samba y la conga habanera, al igual que otros toques de comparsas antillanas, están emparentadas entre sí, tanto a través de migraciones intercaribeñas, como por su origen común en tradiciones africanas bantúes. En este sentido, la asociación de los sambas limonenses con el samba brasileño o con la conga habanera no implica una diferencia en el carácter musical, sino únicamente una diferencia en la forma de llegada de esta influencia a Puerto Limón.

⁷ Según afirma Putnam, la emigración de Limón hacia Cuba inició en 1912 y «llegó a niveles impresionantes durante el boom de posguerra de la producción azucarera en esa isla». En Lara Putnam: «La población afrocostarricense según los datos del Censo de 2000», 2002, p.6.

percibido como afro-descendiente, pero en este caso relacionado como referente icónico de los afro-limonenses, y no a través de una realidad migratoria.

Más allá de esta relación entre la práctica de las comparsas limonenses y manifestaciones artísticas puntuales del contexto transnacional afro-limonense, la música y el baile de las comparsas también parten de una sensibilidad musical específica que puede relacionarse con el contexto afro-descendiente, manifestó en la línea del bombo, la estrecha interrelación de música y baile, la estética de continuidad y acumulación, y la policentricidad⁸ del baile:

—La línea del bombo de la música de las comparsas está asociada a una característica fundamental de la música percusiva afro-descendiente, en la cual el tambor más grave lleva una voz cantante con gran libertad expresiva, sin dejar de constituir la guía rítmica para todo el conjunto. En el caso de las comparsas, esta propiedad se revela no sólo en la mayor elaboración rítmica de la línea de los bombos, sino sobre todo en su particular función rectora, al estructurar las piezas y guiar a los bailarines. Cuán fundamental es esta guía para toda la expresión musical y dancística de una comparsa, queda evidenciado en las comparsas no-limonenses de Costa Rica, cuyos bombos se limitan a marcar los tiempos fuertes. Al faltar la voz cantante del bombo, la música

⁸ Es característico para bailes del Oeste de África acompañados por conjuntos rítmicos, que el cuerpo del bailarín se disocia y sigue simultáneamente con sus diferentes partes a varias líneas rítmicas, una práctica que la literatura denomina como policentricidad. Al igual que la particular función del tambor grave, este principio ha sido introducido al contexto americano y no solo sigue practicándose en géneros particularmente africanos, sino que también constituye uno de los principios creativos de géneros populares mucho más mestizados.

de estas comparsas difícilmente pasa de ser un continuo rítmico bastante uniforme y los bailarines no llegan a desarrollar pasos complejos coordinadamente al carecer de una guía.

—El segundo aspecto de ascendencia africana es el grado de integración de música y baile, un conjunto que en la tradición africana ni siquiera es diferenciado terminológicamente. En el caso de las comparsas, esta integralidad no solo se limita a que músicos y bailarines siempre practiquen juntos, sino que también se manifiesta en la referencia explícita de los pasos de baile a la línea del bombo y en la construcción musical, que incorpora el baile como una línea musical.

—El concepto de continuidad y la estética acumulativa de las comparsas se manifiestan en la construcción de sus piezas como continuos sonoros de composición modular, con duraciones no preestablecidas. Dentro de este marco, se genera una gran cantidad de variaciones y paradas, que son las responsables de variar la intensidad de música y baile, lo cual responde a una estética acumulativa que remite a principios fundamentales de la música de origen africano. Parte de estos principios son la construcción circular y la densificación textural de esta música, que produce una sensación de intensificación casi permanente.

—Como cuarto principio afro-descendiente pueden observarse rudimentos de la policentricidad tan característica para bailes africanos, dado que los pies de los bailarines suelen seguir al bombo, mientras que el torso se mueve, sobre todo en las paradas, acorde a los timbales y redoblantes. Aunque la policentricidad del baile de las comparsas es bastante elemental, su relevancia queda evidenciada en las comparsas provenientes del interior del país, que no logran desarrollar

pasos complejos como conjunto a falta de un fundamento en este sentido.⁹

Sobre este fundamento, las comparsas de Puerto Limón han incorporado una gran variedad de elementos musicales. Con excepción de *Los Indios Alegres* —que tienen una música propia y exclusiva— todas las comparsas limonenses tocan adaptaciones de ritmos populares como samba, salsa, merengue, rumba o macarena, según las denominaciones que ellos mismos utilizan. Específicamente el merengue y la salsa podrían considerarse como influencias de ascendencia mestiza, ya que las comparsas tocan estos géneros en arreglos asociados a las interpretaciones que hicieron grupos populares en el interior del país. No obstante, aquí también cabe considerar el impacto limonense en la música popular costarricense, dado que la integración de múltiples géneros populares de origen caribeño, latino y afro-americano al contexto mestizo pareciera haberse filtrado por Limón.¹⁰

⁹ También el mecanismo de transformación que utilizan las comparsas, basado en la permanente re-inención de su quehacer a partir de la adaptación de influencias diversas a una lógica artística consolidada, podría considerarse como un principio afro-descendiente, ya que es el principio fundamental que rige la influencia afro en América.

¹⁰ En géneros populares recientes como el reguetón y el reggae, esta relación resulta evidente y es ampliamente reconocida. Pero también existen testimonios, que asocian la introducción del jazz a Costa Rica con los cruceros que llegaban a Puerto Limón y con la oferta discográfica de los comercios de esta ciudad; además hay quienes sostienen que los grupos populares de Puerto Limón fueron las primeras agrupaciones costarricenses que tocaron salsa. Lamentablemente, existe un gran vacío de investigación acerca de la africanidad de la música mestiza costarricense, presente, independientemente del aporte limonense, a través de influencias coloniales, colombianas, panameñas y caribeñas. Ante este panorama resulta difícil diferenciar entre características de la música de las comparsas asociadas a sus raíces afro-limonenses, aspectos mestizo-meseteños compatibles y una eventual sensibilidad afro-descendiente compartida, por lo cual se plantea la necesidad de futuros estudios.

INCLUSIÓN SOCIAL Y ARTÍSTICA

A partir de este fundamento afro-caribeño, las comparsas de Puerto Limón se han constituido como un fenómeno cada vez más inclusivo. Su actual perfil de integrantes no muestra una tendencia étnica específica, sino que refleja aproximadamente la composición de la población en los lugares de afluencia de cada una de las comparsas.¹¹ Esta tendencia no es reciente; dado que ya para los carnavales de la década de los cincuenta se menciona una importante participación de no-afrodescendientes y los registros fotográficos de las últimas tres décadas muestran un paulatino aumento en este sentido. Hay un paralelismo entre dinámicas sociales locales y esta abertura de una tradición percibida como históricamente afro-descendiente, dado que la fundación del carnaval de Puerto Limón se puede relacionar directamente con el acercamiento inter-étnico que se dio a mediados del siglo XX¹² y la creciente participación de mestizos en las comparsas es contemporánea a la expansión de Puerto Limón por medio de barrios étnicamente mixtos.¹³

Es probable que la amplia aceptación de las comparsas se relacione con la función social que estas llegaron a cumplir. En en-

¹¹ Esto con una destacada ausencia de participantes de descendencia china.

¹² El carnaval se introdujo a Puerto Limón como un complemento de las Fiestas Cívicas existentes, y contaba desde el inicio con el apoyo de la Municipalidad. Esta incorporación de una actividad de tradición afro-descendiente dentro de una festividad oficial era algo novedoso, ya que históricamente ambos círculos se habían mantenido cultural y políticamente separados. Pero a finales del década de los cuarenta se generó un cambio político rotundo y el Estado buscó un acercamiento con los afro-limonenses, mientras que estos mostraban una considerable apertura hacia dicho acercamiento.

¹³ Estos barrios motivaban la convivencia de los vecinos ante las luchas que tuvieron que emprender para obtener servicios básicos, y constituyen un contraste al histórico centro de Puerto Limón que hasta la fecha conserva rasgos de la antigua tendencia de segregación.

trévistas, los integrantes mencionan la posibilidad de reunirse, de desahogarse y de expresarse como sus principales motivaciones. De hecho, existe una gran carencia de ofertas locales en este sentido, ya que en el esparcimiento nocturno¹⁴ predominan los bares, mientras las tradicionales reuniones informales en la calle se han visto cada vez más limitadas debido a la creciente percepción de inseguridad. Son más que nada los niños, adolescentes y mujeres jefas de hogar los que carecen de espacios de recreación, y son precisamente estos grupos de población los que han crecido significativamente en su participación de las comparsas. Sobre todo en barrios marginales, los ensayos de las comparsas llegaron a constituir una alternativa, al marcar un espacio que suele ser respetado y cuidado por integrantes y vecinos, y de esta manera brindar una seguridad sentida que permite la reunión de participantes y espectadores.¹⁵

Pero, más allá del espacio físico que brindan los ensayos, las comparsas también con-

forman un espacio social, delimitado por su dinámica de reunión y por la naturaleza de su actividad. En este sentido, conforman un «tercer espacio»,¹⁶ caracterizado por ser más abierto que el ámbito privado al aceptar a cualquier persona en calidad de integrante o espectador, y —a la vez— implicar un compromiso y un accionar coordinado, dado el alto nivel de interacción y empatía que demanda una práctica musical-dancística orquestada, así como el tiempo prolongado durante el cual se realizan los ensayos.

LA NEGOCIACIÓN DE UNA IDENTIDAD LIMONENSE

Esta participación generalizada convierte las comparsas en una de las expresiones más directas del «sentir limonense», al que aluden muchos habitantes de Puerto Limón cuando describen su comunidad como homogénea dentro de su multiculturalidad. En el caso específico de las comparsas, esta dinámica se construye a partir de una base afro-descendiente que sigue predominando aún al incluir participantes y elementos asociados al interior del país. En el desfile de carnaval como tal —en cambio— la transformación ha sido mucho mayor, ya que mientras para los desfiles de la década de los cincuenta se describen máscaras propias de la tradición caribeña, en la actualidad se encuentran múltiples elementos propios del interior del

¹⁴ Dadas las características climatológicas de Puerto Limón, las reuniones sociales suelen realizarse después del anochecer, lo cual establece una tradición de reuniones y fiestas callejeras abiertas a adultos y jóvenes.

¹⁵ De hecho, este espacio de socialización pareciera estar limitado a los ensayos como tales, ya que integrantes y espectadores suelen permanecer únicamente durante su desarrollo, el cual difícilmente es interrumpido más allá de unos pocos minutos, y que al concluir los ensayos, participantes y espectadores se dispersan con rapidez. Físicamente, el espacio es marcado por la misma comparsa. Al inicio del ensayo, los instrumentos son colocados en la calle, cerrando así el paso a los vehículos, y durante el ensayo las comparsas abarcan todo el ancho de la calle, rodeadas por un círculo de espectadores. Especialmente en vecindarios considerados como inseguros, es notable que los ensayos de comparsas y bandas son el único espacio público para la reunión masiva de niños y adolescente, quienes suelen acudir sin el acompañamiento de adultos. Esta dinámica caracteriza los ensayos como un mecanismo de re-apropiación de espacios públicos, reclamados como propios por los integrantes y espectadores de las comparsas durante el espacio temporal que generan los ensayos.

¹⁶ El concepto del *third space* sostiene que existe un espacio intermedio entre lo público y lo privado, caracterizado por ser de acceso libre, pero conformador de una comunidad específica por medio de la visita recurrente, tal como sucede por ejemplo en bares u otros lugares de esparcimiento. Esta particularidad diferencia las comparsas tanto de los espacios privados y de organizaciones culturales limonenses (los cuales hasta la fecha tienden a una significativa segregación étnica), como de los espacios públicos y contextos regulados, que aunque son multiculturales en condiciones de igualdad, no generan dinámicas de interacción suficientemente comprometidas como para motivar un verdadero intercambio cultural.

país.¹⁷ A partir de estos elementos se han generado máscaras y conjuntos que combinan influencias de diversos orígenes. Estas dinámicas sugieren que las comparsas y el carnaval constituyen espacios de encuentro lúdico, que favorecen la experimentación con propuestas identitarias. Así, el carnaval y las comparsas se convierten en un microcosmos de la realidad social, cultural e histórica de Puerto Limón que permite negociar una identidad local conjunta, adelantándose a las dinámicas más conservadoras de otros espacios sociales y culturales. En el caso de las comparsas —y en menor grado también en el desfile del carnaval— esta negociación parte de una propuesta afro-descendiente, que es acogida y transformada por una comunidad cada vez más mestiza, pero sin perder su apego caribeño. Es posible que

esta dinámica no sea exclusiva de las comparsas, ya que también existen otras manifestaciones culturales locales que muestran tendencias similares de desbordamiento de lo afro-limonense a toda la comunidad de Puerto Limón, como por ejemplo es el caso del calipso, e inclusive de expresiones tan cotidianas como ciertos patrones de vestimenta y de peinados.

BIBLIOGRAFÍA

Gerner, Vera: *Las comparsas limonenses – un estudio de la relación entre música y su contexto* (Tesis de Maestría), 2011. Por publicar en: <http://www.icat.una.ac.cr/nowherelikelimon>

Le Franc Ureña, Roberto: *El carnaval limonense*, Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, San José, 1984.



La comparsa *Los Indios Alegres* en el desfile del carnaval 2005. Francis Pastor, Programa ICAT, Universidad Nacional.

¹⁷ Como por ejemplo la presencia de cimarronas durante toda la semana del carnaval, un elemento característico del interior del país, al igual que la participación de bandas de marcha en el desfile.

Además, este proceso se distingue por su total apertura y su reflexión no verbalizada, características que, junto a la progresiva vinculación de las comparsas con los barrios marginales y su creciente feminización e infantilización, llega a convertir las comparsas en voceras de la visión identitaria de segmentos de la población que no suelen tener presencia en negociaciones más explícitas.



La comparsa *Los Espectaculares* en el desfile del carnaval 2006. Arturo Contreras, Programa ICAT, Universidad Nacional.



La comparsa *Los Excelentes* en el desfile del carnaval 2005. Francis Pastor, Programa ICAT, Universidad Nacional.

Municipalidad de Limón: *Luchas y esperanzas: 100 años de historia doble e inconclusa del cantón de Limón*, URUK Editores, Puerto Limón, 1992.

Murillo, Carmen: *Identidades de hierro y humo: la construcción del ferrocarril al Atlántico, 1870-1890*, Editorial Porvenir, San José, 1995.

Programa ICAT: *Historias de vida de músicos limonenses*, ICAT-CIDEA-UNA, Heredia, 2009.

_____: *Nowhere like Limon – Antología de música afrocaribeña de Costa Rica*, ICAT-CIDEA-UNA, Heredia, 2011.

Putnam, Lara: «La población afrocostarricense según los datos del Censo de 2000», presentado en el Simposio: *Costa Rica a la luz del Censo del 2000, organizado por el Estado de la Nación, San José, 2002*. [www.inec.go.cr/INEC_DIS/Publicaciones/.../pob%20afrocostar.pdf]

Salazar, Rodrigo: *La música popular afrocostarricense*, Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, San José, 1984.

Soley, Rosa María (directora del proyecto): *Comparsas: Música y baile en las calles limonenses*, Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, San José, 1987. ■

Vera Gerner. Costa Rica. Etnomusicóloga. Magister Artium en Musicología Comparativa, y Máster en Artes. Coordinadora Académica del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT) de la Universidad Nacional de Costa Rica. Coordinador de la publicación *Nowhere like Limon – Antología de música afrocaribeña de Costa Rica*.

Caminos, primera producción discográfica de la Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia

Ekaterina Chatski

El primer disco de la Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia (OSMH) fue lanzado el domingo 4 de marzo, el día del primer concierto de la Temporada 2012 de esa agrupación.

Su título, *Caminos*, refiere cuatro trayectorias que se entretrejen trazando sus rutas imaginarias durante la audición del nuevo disco de la Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia. Así, como en un mapa geográfico, se ingenian líneas y símbolos para guiar al transeúnte, en esta ocasión, deseamos encaminar al escucha a una meta determinada ¿Cómo es esa travesía sonora?, ¿hacia dónde nos dirige este disco y cuál es su finalidad?

El primer camino presenta el mundo sonoro de Costa Rica. Este se entrecruza con una segunda vía: la historia del país. Posteriormente, recorreremos la creación del repertorio sinfónico de los compositores costarricenses desde hace sesenta años hasta nuestros tiempos, enlazándose con otra senda compuesta por varias obras escritas y dedicadas a la Orquesta de Heredia.

Nuestro viaje sonoro por el mapa musical de Costa Rica se abre con *Evocación*, obra de la pluma creativa de Benjamín Gutiérrez (1937), que aparece primeramente como *Improvisación* en el año 1961. Gutiérrez compone esta obra durante sus estudios profesionales en los Estados Unidos. Dos décadas

más tarde, el compositor modifica la partitura para orquesta sinfónica, cambiándole el nombre a *Evocación*, y dedicándosela a Germán Alvarado, el primer director de la Orquesta de Heredia, con una nota en la partitura: «Al Mtro. German Alvarado con afecto. 28/ VIII / 1980». De esta manera, al repertorio sinfónico de Costa Rica se le suma una obra más, cuya creación evidencia una conexión histórica entre Gutiérrez y la Orquesta de Heredia, donde además el compositor ejecutaba la viola.

La historia que rodea la creación de *Danza de la pena negra*, también de Gutiérrez, se desarrolla por otra vía, que se relaciona con un homenaje a los acontecimientos vinculados a la trágica muerte del poeta español Federico García Lorca, cincuenta años antes de la creación de la obra musical, *Danza de la pena negra* forma parte del espectáculo *Paz y sombra* de Federico García Lorca, del año 1986, y encarna, según palabras del compositor, «a la gitana, Soledad Montoya, personaje que es frecuentemente citado por Federico García Lorca en su *Romancero Gitano*». A pesar de que la pieza musical caracteriza a un personaje gitano, los elementos musicales utilizados —como la polirritmia (alternancia de métricas binarias y ternarias) y la utilización de la modalidad— nos transportan a la atmósfera sonora de la música latinoamericana.

Los dos últimos años de la vida concertante de la Orquesta de Heredia (2010 y 2011) se enriquecen con el nuevo repertorio sinfónico, gracias a la visión cultural de esta entidad artística, cuyos esfuerzos tienden al redescubrimiento de obras de décadas pasadas, junto con la interpretación de composiciones latinoamericanas de nuestro tiempo. Las cinco últimas obras del disco son evidencias fehacientes de dicho propósito.

¿*Quién amanece?* y *Sula'*, de Eddie Mora (1965), director titular de la orquesta, son creadas sobre una misma fuente: el canto poético de una indígena bribri. Dicho canto relata el papel femenino en la vida cotidiana de su tribu. En estas obras, el compositor responde con medios

musicales a una nueva lectura histórica distinta de su país, en donde se resalta la diversidad de poblaciones, cada una con su propia cultura. Al escoger la cita (el canto indígena y su texto poético), los instrumentos (ocarina, flautín, una gama de instrumentos de percusión) y la abundante orquestación en colores instrumentales, Mora expresa la descolonización con un discurso propio patente.

En las obras *Zachic 5* y *Binni Záa*, de Alejandro Cardona (1959), aparece el mundo musical de Mesoamérica. En lo que respecta a *Zachic 5*, cuyo título se traduce como «pájaro de cien voces», Cardona expresa con colores musicales la mitología de la antigua cultura maya. Por su parte, en *Binni Záa* —que en zapoteco significa «gente de las nubes», refiriéndose a los habitantes del sur de Oaxaca, México), la mirada del compositor está dirigida a la narración musical de un ritual de esta población. Su ceremonia está ligada con la naturaleza, que le da la vida a este culto en las profundidades de la selva mesoamericana, llevando el ritual hacia la fiesta pueblerina y regresándola en estado primitivo de oscuridad y caos. Esta vivencia está capturada en un epígrafe a la partitura: «Toda la oscuridad era / cuando nacieron los zapotecas». También, *Binni Záa* es una de las obras del disco que fue dedicada a la Orquesta de Heredia.

En la producción de *De Profundis* (De lo profundo), cuyo autor es Marvin Camacho (1966), influyeron las creaciones del poeta costarricense Jorge Debravo y del filósofo de la Edad Media, San Agustín de Hipona. La expresividad del lenguaje literario de ambos creadores se presenta con dos atmósferas musicales en las que se manifiesta, también, una síntesis del camino creativo de Camacho.

Por último, la obra de Carlos Enrique Vargas (1919-1998) fue compuesta en el año 1961 para la obra teatral *Antígona*, del filósofo griego Sófocles. En *Antígona*, la universalidad del tema de la tragedia griega (las leyes humanas que contradicen a las leyes divinas) es inherente a los ideales de la entonces jo-

ven Universidad de Costa Rica, por medio de la cual fue realizada la puesta en escena de dicha tragedia. A pesar de que en esa época Vargas dirige el coro y la orquesta de cámara de la Universidad, treinta años después recompone la partitura para orquesta sinfónica, convirtiéndola en una suite orquestal. Los títulos de los movimientos de dicha suite presentan a los personajes principales de la tragedia, para cuya descripción Vargas utiliza elementos del lenguaje musical comunes de la época modernista, muy característicos para la mayoría de las obras sinfónicas costarricenses de la primera mitad del siglo XX (tanto de la autoría de Vargas, como de otros compositores). Entre tales elementos se encuentra el uso de las escalas exóticas, el empleo de sonoridades con base en el tritono, la politonalidad, la utilización de figuras retórico-musicales (las cuales dependen generalmente de la acción teatral) como son el unísono orquestal en el párodo [la entrada del coro en una tragedia griega]; las fanfarrias, que describen el carácter cruel del rey Creonte; figuras en ostinato, que se refieren a la rebeldía de Antígona; y la marcha fúnebre, que relata el final trágico de la pieza teatral.

Antes de concluir las anotaciones de este disco, recordemos las preguntas iniciales: ¿hacia dónde nos dirige esta producción y cuál es su finalidad?

La respuesta radica en la propuesta sonora, la cual presenta un camino que recorre la historia musical del país. Este viaje se entrecruza con la aparición del repertorio sinfónico, en parte, gracias a los esfuerzos de la Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia. La odisea sonora del disco muestran una particularidad costarricense: en la diversidad musical de todas las obras propuestas se (re)descubre la unidad del espacio sonoro de nuestro país.

SOBRE LA ORQUESTA SINFÓNICA MUSICAL DE HEREDIA

La historia de la Orquesta Sinfónica Musical de Heredia (OSMH) se remonta al año 1962,

a raíz de la inquietud de varias personas estimables de Heredia interesadas en crear una identidad musical de alto nivel, que cumpliera con dos sentidas necesidades: servir de la escuela de jóvenes músicos egresados de los conservatorios, así como hacer llegar la música clásica a todos los rincones de la provincia y del país.

Los primeros cuarenta años de la Orquesta fueron dirigidos por el maestro Germán Alvarado, quien fue el director titular y gestor de la iniciativa. Su primera presentación se realizó en el mes de agosto de 1962, y pocos meses después se oficializó su fundación con la emisión de sus estatutos y su inscripción en el Registro de Asociaciones. A lo largo de estas décadas, la Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia ha contado con invaluable colaboración de grandes músicos y solistas de nuestro medio entre los cuales destacamos a los maestros Benjamín Gutiérrez, Walter Field, Julio Mata, Carlos Enrique Vargas, Daniel Zúñiga, Leonardo Soto y Manuel Antonio Bonilla, entre otros.

En el año 2003, la OSMH inicia un período de transición en su historial. Por acuerdo de Junta Directiva, se le otorga la dirección artística al maestro Eddie Mora, quien la perfila como una agrupación de jóvenes profesionales.

El 2009 es un año clave para la consolidación de la OSMH. El Ministerio de Cultura y Juventud la incorpora en su presupuesto y planes de desarrollo. Un nuevo perfil se ha elaborado para la OSMH, este contempla la interpretación de un repertorio balanceado entre lo clásico, lo contemporáneo y latinoamericano. Este último, con la intención de dar contenido pertinente a la OSMH a nuestra realidad. En este contexto, el repertorio nacional tiene un lugar especial. Actualmente, el compositor Eddie Mora Bermúdez funge como director titular de la orquesta. ■

Ekaterina Chatski. Costa Rica. Investigadora, docente de la Escuela de Artes Musicales y la editora musical de la Radio Universidad de Costa Rica.

Tres autoras y un libro

*Música académica
costarricense.
Del presente al pasado
cercano*
de **María Clara Vargas
Cullell, Ekaterina Chatski
y Tania Vicente León**¹

Eddie Mora Bermúdez

Iniciada la segunda década del siglo XXI, la creación musical académica en Costa Rica ha ido ganando terreno en el imaginario de intérpretes, instituciones e investigadores. Prueba de ello es el incremento del registro sonoro, la incorporación de diferentes repertorios en las actividades artísticas, la apertura de espacios de estudio y difusión y, en general, el interés de la población por conocer lo que emerge de la pluma o de la portátil de los compositores.

Este interés, en las últimas décadas, no solo es por la creación actual, sino también por la obra musical que se generó en nuestro país en otras épocas.

Al publicar este libro, el Decanato de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica compila el trabajo de tres investigadoras costarricenses (el cual se desarrolló de manera separada sobre una temática determinada) y ofrece un punto de partida alrededor de la creación musical costarricense y su contexto.

Catorce son los compositores que conforman el cuerpo del texto, todos ellos nacidos

¹ Este texto corresponde al Prefacio del libro, el cual se encuentra en proceso de impresión por la Editorial de la Universidad de Costa Rica. N del E.

en el siglo XX y antes de la década de los años setenta.²

La investigación bibliográfica de la máster María Clara Vargas contextualiza la época en que se desarrolla el trabajo de estos compositores. Por su parte, la máster. Ekaterina Chatski analiza las principales características estilísticas del lenguaje musical, otorgando mayor énfasis a obras premiadas o interpretadas con mayor frecuencia y, también, basándose en la propia sugerencia de los compositores. Finalmente, la máster Tania Vicente actualiza hasta el 2009 las biografías, el catálogo de obras, las ediciones, la discografía, las páginas electrónicas y la bibliografía de este grupo de compositores; la edición del texto *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano* ofrece a los lectores información sobre un grupo importante de personas que han dedicado su vida a la creación musical. Tanto ellos como su trabajo conforman un fragmento del cuadro sonoro y artístico de nuestro país. ■



² El libro incluye reseñas sobre Carlos Enrique Vargas (1919-1998), Rocío Sanz (1934-1993), Benjamín Gutiérrez (1937), Bernal Flores (1937), Mario Alfagüell (1948), Luis Diego Herra (1952), Allen Torres (1955), William Porras (1956), Alejandro Cardona (1959), Carlos Castro (1963), Eddie Mora (1965), Marvin Camacho (1966), Carlos Escalante (1968) y Vinicio Meza (1968). N del E.

Eddie Mora Bermúdez. Costa Rica. Compositor. Decano de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica.

El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense

Marvin Camacho Villegas

Al abordar el tema del realismo mágico, nos situamos de inmediato en una de las características de la literatura latinoamericana, propia de la segunda mitad del siglo XX. Hablar de realismo mágico es comprender que la realidad narrativa se entrelaza, se une y se funde con el mundo de lo fantástico y lo fabuloso.

Esta característica propia de nuestra literatura, encontró su mayor expresión y florecimiento en la décadas de los sesentas y setentas, con escritores como Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y sin lugar a dudas el colombiano Gabriel García Márquez, premio Nobel de literatura 1982. Sin embargo, estos magistrales y reconocidos escritores latinoamericanos fueron influenciados notoriamente por el novelista, ensayista y musicólogo cubano Alejo Carpentier (1904- 1980); quien prefería el concepto de lo *real maravilloso*, planteado en el prólogo a su novela *El Reino de este mundo*.

En el presente artículo he tomado esta característica propia de la literatura como expresión creadora y estética para utilizarla y aplicarla a la expresión artística del sonido: la música. Específicamente he considerado necesario utilizar esta característica desde el desarrollo musical del pueblo indígena

bribri, grupo aborigen que constituye uno de los más numerosos en el territorio nacional; cuya dominación y aculturación se dio muy lentamente y, si se quiere, en algunos casos fue casi imposible y tardía gracias a su ubicación geográfica de difícil acceso. Si bien el realismo mágico está supeditado a una característica de la literatura, he considerado pertinente que al hablar, estudiar e interiorizar la música indígena bribri se reutilice tal concepto como un recurso que nos permita comprender mejor el fuerte ligamen existente entre el diario quehacer musical indígena y el elemento mágico sobre el cual se construye y genera toda su cultura.

Existen en Costa Rica ocho grupos socioculturales indígenas distintos,¹ los cuales se dividen en cabécares, bribris, ngäbe, térrabas, borucas, huetares, malekus y chorotegas; los cuales corresponden a un 1.7% de la población nacional y ubicados mayoritariamente en áreas rurales. De estos, el 60 % está ubicado en el cantón de Talamanca. Por lo tanto, 63 876 personas integran las diferentes comunidades indígenas de Costa Rica, y la mayor población de la misma corresponde a la ubicada en Talamanca.

BRIBRI: UN PUEBLO QUE APRENDIÓ A CANTAR CON SIBÚ

Para ubicarnos geográficamente, la comunidad bribri se encuentra en las reservas indígenas de Salitre y Cabagra, en el cantón de Buenos Aires, pacífico sur en la provincia de Puntarenas y al norte de la reserva indígena de Talamanca, en el cantón de Talamanca, Atlántico sur en la provincia de Limón.

Entre las características socioculturales de este pueblo debemos subrayar que aún conserva su lengua tanto en su forma oral como escrita. La agricultura es su actividad más importante, prioritariamente el cultivo

¹ Según el Instituto Nacional de Estadística y Censo (INEC) para el último censo realizado en nuestro país en el año 2000.

del cacao y el plátano, y de forma complementaria el maíz, los frijoles y los tubérculos. Es un pueblo con un desarrollo artesanal dirigido principalmente a la cestería y a la producción de instrumentos musicales autóctonos, a partir de materiales que les provee el entorno natural en el que viven (madera, barro, semillas, otros), a saber ocarinas, flautas, pitos, sonajas y diversas expresiones de instrumentos de percusión, entre ellos los tambores.²

Desde la perspectiva religiosa, los bribris tienen un gran Dios creador a partir de quien se establecen una serie de funciones en la vida de su pueblo: Sibú. Según la mitología bribri: es el gran espíritu, omnipotente y omnipresente. Es él quien representa el principio del bien, Sibú es el creador del mundo. Habita en el plano superior. No se conocen representaciones materiales de Sibú, que fue quien enseñó al hombre a bailar y cantar disfrazado de Zopilote, según diversas historias de tradición oral, que han sido compiladas en diversos escritos, coincidiendo en el mito expuesto. Nótese que en esta definición de Dios ya aparecen dos conceptos artísticos fundamentales en el diario quehacer del pueblo bribri: la danza y el canto. Estas dos manifestaciones están ligadas fuertemente a todas sus actividades y trascienden el concepto de diversión, entretenimiento o manifestación estética de expresión artística para convertirse en función vital del diario accionar indígena, como un medio más de su constante quehacer individual y colectivo. El pueblo bribri tiene innumerables cantos que van desde los sagrados —propios de los rituales del Awá (intermediario entre el individuo, la divinidad y el pueblo, también denominado Chamán)— hasta los de la vida social de la comunidad (cantos para describir y resaltar la belleza y cualidades de un animal, celebrar la conclusión de su faena agrícola o compartir la alegría de un buen

acontecimiento para la comunidad, estos últimos denominados *sorbones*). Se dice que el pueblo bribri tiene un canto para todo y de ahí que en su lenguaje digan orgullosamente *Ye Tsöke* (yo suelo cantar).³

En lo que concierne a sus cantos ceremoniales y sagrados el depositario de este conocimiento es el Awá. Médico, curandero que erradica las enfermedades físicas y espirituales (ya que según sus creencias, una enfermedad, inevitablemente, está ligada a la otra); el Awá encarna un alto rango en la comunidad. Es por ello que conoce un canto para cada enfermedad, los cuales —según la mitología bribri— fueron enseñados por el propio Sibú a los primeros awapa desde el principio de la creación. El Awá utiliza el canto como medio de comunicación con los ayudantes de Sibú, para que estos le asistan a desterrar la enfermedad, incluso esta sesión del canto curativo se puede extender hasta ocho noches, de acuerdo a la gravedad de la enfermedad.⁴

El Awá es —por lo tanto— un cantor, un médico chamán que posee un amplio conocimiento de las hierbas y piedras sagradas, pieles de animales y una serie de elementos fundamentales para la curación, pero además conoce el canto específico para curar la enfermedad que aqueja a su paciente. Es aquí donde se aprecia con mayor claridad la fusión entre el mundo real y el mundo mágico, en el que se confiere a esta música un realismo mágico único en el desarrollo musical de nuestros pueblos indígenas. En el proceso de adiestramiento, el aprendiz de Awá debe iniciar su estudio cuando es un niño, prolongando el proceso hasta sus veinte años aproximadamente; todo ello de la mano del viejo maestro que ha transmitido a lo largo del camino su enseñanza.

³ Jorge Luis Acevedo Vargas: *Breve reseña de la música en Talamanca*, 1983, pp. 5-7.

⁴ Alí García Segura y Alejandro Jaén: *lesSa' Yilite: los ojos del alma*, 1996, pp. 17, 21, 66, 77.

² www.museosdecostarica.com/gruposindigenas.htm.

El canto awá es conocido como habla ritual, ya que a través de él se establece una comunicación de índole espiritual con los colaboradores de Sibö. El Awá canta exclusivamente por la noche; por tal razón se le llama el canto de la oscuridad, ya que está asociado con el concepto de la creación, que surge de la gran noche. Según la antropóloga María Eugenia Bozzoli, Sibú estuvo enseñándoles su sabiduría —y por ende los cantos— a los sumos sacerdotes (usekölpá) toda la noche y a los awapa los inició por la madrugada; sin embargo al salir el sol no pudo terminar su enseñanza, de ahí que los usekölpá estén en un rango superior a los awapa.⁵

Paralelo a los cantos rituales y de curación, propios de las ceremonias del Awá o de los sacerdotes, existen otros que se pueden clasificar como de uso cotidiano y que según la actividad realizada son femeninos o masculinos. Así, por ejemplo, encontramos canciones de entretenimiento de los niños (alála ajkónó), canciones de cuna (bëtsöpala apábale), de trabajo de las mujeres (alákölpa Kané stse) e incluso una serie de cantos femeninos en los que se alude a sus sentimientos personales (e wé stse) y un canto grupal femenino utilizado para acompañar el baile denominado wëtak que bailan las mujeres en fila y es de carácter responsorial.

Entre los cantos de uso masculino podemos citar los de trabajo, que se realizan de forma colectiva y también dentro de un estilo de responso; así como los cantos que se entonan en las chichadas (celebraciones sociales en donde se baila, canta y festeja alrededor de la bebida de chicha —denominados cantos dulë—, que por lo general se acompañan con tambores y solo participan hombres) y el «canto de las historias sagradas».⁶

En el canto bribri confluyen lo real maravilloso de la poesía y literatura latinoamericana que el maestro Alejo Carpentier mencionaba en su obra literaria. En ellos descubrimos el sentido de realidad en la diaria vivencia de nuestros pueblos, aunado al concepto mágico de sus costumbres, historias, mitos y percepción de mundo de los aborígenes. Todos estos elementos han trascendido la cotidianeidad de una comunidad para permear la creación de algunos compositores contemporáneos costarricenses, tales como la obra de Jorge Luis Acevedo Vargas, Mario Alfaro Güell (alfagüell), Alejandro Cardona, Eddie Mora y Marvin Camacho, quienes han utilizado dichos cantos en algunas de sus obras, como material compositivo.

CANTO BRIBRI EN LA CREACIÓN MUSICAL DE CINCO COMPOSITORES COSTARRICENSES

En la década del ochenta el maestro Jorge Luis Acevedo Vargas (1948), compositor y musicólogo costarricense y en aquel momento director de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, realizó una serie de investigaciones de campo sobre el desarrollo de la música indígena, su interpretación, simbolismos, instrumentos autóctonos y sus diversas funciones socioculturales en diferentes asentamientos de nuestro país. Entre todos sus estudios, se publicaron varios textos que documentaban las historias, apreciaciones culturales y cantos del pueblo bribri: *Breve reseña de la música en Talamanca* (1983), *La Música en las Reservas indígenas de Costa Rica* (1986); así como una serie de grabaciones en disco de acetato bajo el sello de la Editorial de la Universidad de Costa Rica. Uno de estos discos fue titulado por el maestro Acevedo *Ye stsöke* (Yo suelo cantar) y estuvo dedicado en su totalidad a los cantos indígenas bribris.⁷

⁵ María Eugenia Bozzoli: *Narraciones bribris. Vínculos. Vol. 2*, 1977, p. 168.

⁶ Manuel Adolfo Constenla Umaña: *Poesía bribri de lo*

cotidiano, 2006, pp. 4-13.

⁷ Entrevistas y tertulias con el maestro Jorge Luis Acevedo Vargas.

Estas investigaciones llevaron al maestro Acevedo a componer una serie de seis obras cortas para piano –dedicadas al pianista costarricense Miguel Ángel Quesada– basadas en los cantos indígenas bribri transcritos por él; así como una canción para dos voces solistas y piano.⁸ Posteriormente, Acevedo compuso su trilogía *Cantatas Escénicas –Mamaduka, El Sukia y Serrabá–* basadas totalmente en temas indígenas y con argumentos propios de esa cultura. El compositor utilizó orquesta sinfónica, coro y solistas como expresión instrumental y como material compositivo una serie de cantos propios del sorbón bribri, cantos varios y sus propias reinterpretaciones musicales del lenguaje indígena. Por estas tres cantatas el compositor recibió el Premio Nacional de Música Aquileo J. Echeverría, máximo galardón a una obra musical en Costa Rica.

Por su parte, el compositor Mario Alfaro Güell (Alfagüell) (1948) también incorporó la temática bribri en varias de sus obras, entre las que se puede citar su ópera *Fábula del Bosque* opus 173, para orquesta sinfónica, coro y solistas; su *Sonatina #1*, opus 238 para piano solo; *Diálogo Guerrero Místico* opus 15, para dos guitarras y una serie de obras de cámara y para piano. Sin embargo, Alfagüell ha utilizado un solo tema indígena de carácter polifónico para todas sus obras. Esta utilización no es literal, es más bien el empleo de la relación interválica que se obtiene de la melodía y partiendo de esta numérica se establecen diferentes cánones de desarrollo para las obras. Según el propio compositor: *El tema empleado es una melodía de carácter polifónico descendente cuya secuencia es: re do# si la# fa#, generando una relación interválica de: 1-2-1-4. A partir de este materia prima elaboro mis obras, en algunos casos presento nuevamente el tema en su condición original.*⁹

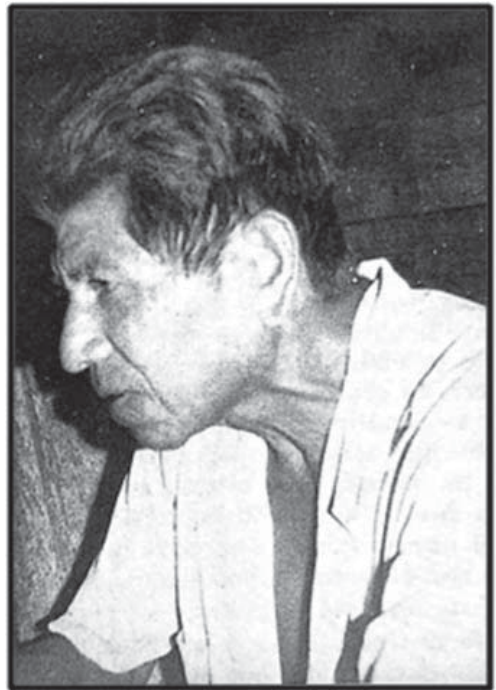
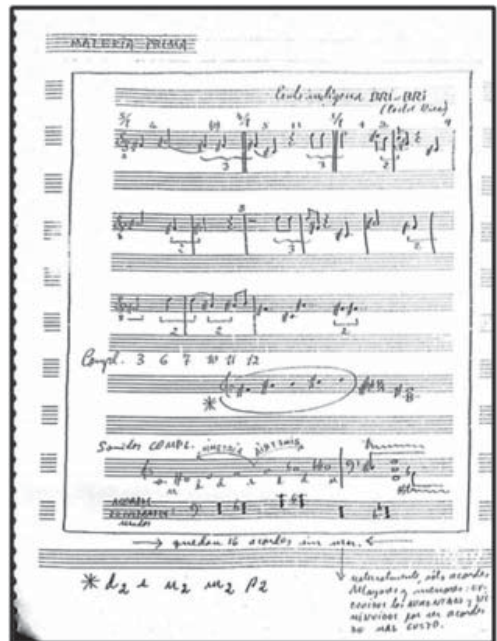


Foto de un Awá bribri. Tomada por el maestro Acevedo.



Material temático a partir de un canto indígena bribri utilizado por el maestro Alfagüell.¹⁰

⁸ Jorge Luis Acevedo Vargas: *Breve reseña de la música en Talamanca*. (anexo: partituras).

⁹ Entrevista al maestro Mario Alfagüell.

¹⁰ Partitura de la *Sonatina # 1* opus 238, dedicada al pianista Giuseppe Gil.

Alfagüell hace caso omiso del ritmo que contiene el canto bribri original y busca, sobre todo, desfasar el concepto rítmico establecido en el canto, creando además grandes momentos de improvisación que convierten al intérprete en coautor de la obra. Con respecto a la armonía empleada, no intenta en ningún momento establecer una progresión específica, excepto aquella que surja del discurso musical en general y de forma natural. En el *Diálogo Guerreño Místico*, el compositor experimenta con sonoridades producidas por el uso de arcos que frotan en algunas ocasiones la cuerda prima y la sexta de la guitarra. Con esto logra texturas diferentes del instrumento que incluso nos remiten a ciertas texturas ingenuas y de carácter primitivo, presentes en algunos cantos y música indígena de Latinoamérica.

Alejandro Cardona (1959) es otro de nuestros prolíferos compositores que se remite a la temática indígena bribri como materia prima en varias de sus obras. En la labor compositiva de Cardona con estos referentes encontramos *Alala* (obra para guitarra compuesta en 1982) que toma como base una canción de cuna, género muy presente en el desarrollo del canto bribri asociado con la feminidad. En sus obras *Zachic 3* (para orquesta sinfónica) y *Cuarteto # 6*, el compositor aborda nuevamente la temática indígena a través de nuevas texturas y atmósferas que nos conducen a la reinterpretación del lenguaje indígena por parte del compositor.¹¹

En la creación de Eddie Mora (1965), la utilización del canto indígena bribri surge de su relación literaria con la obra del escritor Adolfo Constenla Umaña *Poesía Bribri de lo Cotidiano – 37 cantos de afecto, devoción, trabajo y entretenimiento* (investigación publicada en el 2006 por la Editorial de la

Universidad de Costa Rica que se acompaña con un disco compacto de grabaciones originales de cantos Bribris). Mora establece su material compositivo como parte de una secuencia que gira alrededor de la feminidad indígena planteada en su mitología. La primera de estas obras es *Sula* (2010), personaje que corresponde a una diosa bribri. En *Sula*, el compositor utiliza como vehículo de expresión instrumental la viola y el piano solistas, cuerdas y percusión. Esta obra obtuvo el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría por su rescate del canto indígena, la utilización de nuevas texturas instrumentales y su abordaje compositivo. A partir de este material sonoro de los cantos indígenas bribris su catálogo recoge tres obras más: *¿Quién amanece?* (2011) para flautín, ocarina y cuerdas, *Ye Sule 1* (2011) para piano dedicada a Mauricio Nader y *Ye Sule 2* (2011) para ensamble de vientos, piano, arpa y percusión.¹²

En palabras del compositor: *Encontré un maravilloso libro, de Adolfo Constenla Umaña titulado Poesía bribri de lo cotidiano, en él se detalla el uso del canto de este pueblo, tanto en sus actividades seculares como en las litúrgicas. Quise unir esta idea con una serie de obras que había venido escribiendo en homenaje a la Mujer, decidiéndome entonces por la Diosa Sulá. Constenla la describe de la siguiente manera:*

De acuerdo con el pensamiento tradicional bribri, las almas son creadas en un inframundo por los espíritus llamados Sula'. Al realizar esta labor, encomendada por el Ser Supremo, Sibó, los Originadores emplean combinaciones de aguas de colores. Esta representan al mismo tiempo misiones asignadas a las personas y cualidades que les permitirán cumplir con aquello para lo cual han sido destinadas. Si las perso-

¹¹ Entrevista al maestro Alejandro Cardona.

¹² Entrevista al maestro Eddie Mora.

nas cumplen satisfactoriamente con su misión, cuando mueren, sus almas regresan al mundo de los Originadores, para vivir felizmente allí para siempre. Cuando quienes mencionan a Sula' en sus cantos consideran que se están refiriendo a una sola entidad femenina, Ye' Sule' se traduce como –Mi Originadora.¹³

Por último, en la obra del compositor Marvin Camacho (1966) la temática indígena bribri se presenta desde 1984 con su obra para contrabajo solo *Meditación Bribri*, que recibe el Premio Nacional de las Artes Siete Provincias –según el jurado constituido para el concurso– «por su carácter experimental y utilización de recursos innovadores en el lenguaje musical conformado». El recorrido por las temáticas indígenas en la obra de Camacho responde a una fuerte influencia de los compositores Mario Alfagüell, quien fuera su maestro particular de composición en 1984, y su relación como asistente universitario de Jorge Luis Acevedo de 1985 a 1988, en diversos recorridos por las comunidades indígenas de Costa Rica en la década de los ochenta. Esta influencia la palpamos en obras como *Lamentos Bribris* para soprano, flauta travesa, chelo y dos guitarras y *Antonio*, para piano a cuatro manos, estrenada en 1987 donde utiliza claramente una canción de cuna bribri. En 2000 se estrena su obra *Chamánicos* para piano a cuatro manos donde el título nos remite a ese concepto religioso y en 2007 se estrena su segunda sinfonía *Humanidades* para soprano, coro y orquesta sinfónica, en la cual utiliza un canto extraído de la producción discográfica de rescate y compilación «Ye Stsöke» del Jorge Luis Acevedo Vargas en el primer mo-

¹³ Transcripción de un segmento de la entrevista al maestro Eddie Mora.

Sörröbö el armadillo (tswi)
Composición y transcripción por Jorge Luis Acevedo

Copista:
Orlando Costa Rica

Sorbón grabado y transcrito por el maestro Jorge Luis Acevedo.

vimiento. Durante 2010, Camacho presentó en el Teatro Nacional de Costa Rica su obra *Siete Haikus* para piano solo. En el último, un sorbón bribri es cantado por el pianista, mientras se establecen una serie de enlaces armónicos no tradicionales que complementan armónicamente su canto. Para el 2012, Camacho ha escrito su *Juego #3 –de cuentos y leyendas* para quinteto de maderas, bombo y narrador, basada en el cuento propio *Las memorias de Sibú*.¹⁴

En síntesis, la composición contemporánea costarricense de los últimos treinta años ha vuelto su mirada hacia las raíces indígenas y hacia un pueblo que, pese a la adversidad de una conquista y dominación desmedida e injusta, ha sabido preservar su cultura desde lo más ancestral de la misma: la comunidad bribri. Los compositores costarricenses de

¹⁴ Marvin Camacho Villegas: *Las memorias de Sibú* (memoria #1-De la creación).

las últimas décadas han redescubierto la riqueza implícita en una realidad impregnada profundamente de una magia renovadora, sus cantos, costumbres, mitología y su forma simple y acertada de vivir. Han llevado a su obra el realismo mágico que destilan los cantos indígenas como parámetro de lo cotidiano y de lo divino.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Vargas, Jorge Luis: *Breve reseña de la música en Talamanca*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 1983.

Acevedo Vargas, Jorge Luis: *La música en las reservas indígenas de Costa Rica*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 1986.

Bozzoli, María Eugenia: *Narraciones bribri. Vínculos*, vol. 2, no. 2, Museo Nacional de Costa Rica, San José, 1977.

Camacho Villegas, Marvin: *Las memorias de Sibú*, Editorial Arboleda, San José, 2009.

Constenla Umaña, Manuel Adolfo: *Poesía bribri de lo cotidiano*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2006.

García Segura, Alí y Jaén, Alejandro: *IesSa' Yilite: los ojos del alma*, Centro Cultural Español / Agencia Española de Cooperación Internacional, San José, 1996.

Jara Murillo, Carla Victoria: *Diccionario de mitología bribri*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, San José, 2003.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

www.mitologiaindigena.ucr.ac.cr/brimit.htm

www.museosdecostarica.com/gruposindigenas.htm

www.unesco.org.cr/portalcultural ■

Marvin Camacho Villegas. Costa Rica. Compositor, catedrático de la Universidad de Costa Rica. Actualmente funge como presidente de la Asociación de Cooperación Iberoamericana de la Música (ACIMUS).

Con *Abya Yala*: soliloquio en dos actos

Carmen Souto Anido

Actriz/ Personaje

Roxana Ávila: Es la co-directora de *Abya Yala*, grupo de teatro independiente de Costa Rica, que se dedica a crear trabajos escénicos originales.

Argumento

Con la participación de doce actrices llegó a Mayo Teatral la obra *Vacío*, espectáculo multisensorial que combina teatro aéreo, danza, canto y teatro musical para abordar conflictos relacionados con la maternidad y la locura. Basada en la tesis de Mercedes González, *La construcción cultural de la locura femenina en Costa Rica 1890-1910*, la obra se extiende hasta 1950 para cubrir el proceso de modernización del estado costarricense. Se enmarca en el momento de cristalización y conformación del estado nación, desde el ordenamiento de la ciudad y la fundación del Asilo Chapuí para locos en 1890, hasta los años cincuenta, con la reinención del país hacia la modernidad, tras la segunda guerra mundial y la guerra de Costa Rica de 1948.

La obra se propone ser un homenaje a las madres y las mujeres de esas generaciones desde formas alternativas de teatralidad, que funden el cabaret, la danza contemporánea, el baile de salón... todo musicalizado con

canciones del repertorio latinoamericano que conformó la identidad de la nación en esos años.

Conversamos en dos actos: se salta al *Vacío* para luego insertarnos en un mundo teatral lleno de música.

ACTO I

[De la música en *Vacío*]

Comenzamos el montaje de *Vacío* en septiembre de 2009 y la estrenamos en octubre de 2010. Durante todo ese año, cuando me imaginaba la obra, imaginé desde muy temprano un cabaret cubano (o de Nueva York) de los años cincuenta. Y me imaginaba un cabaret por la música, yo la oía con mucha música, oía mujeres cantando. No quería locas con los pelos sueltos que se golpeaban contra las paredes, pero quien canta sin ser considerado loco tiene que estar en un lugar donde se cante. El cabaret es una metáfora —es también un asilo de locos— pero en un cabaret usted puede cantar sin problemas, pero no todo lo que hacen es cantar, algunas bailan, otras se arrastran; hay una mujer colgada en un aparato, que representa la imagen de esa mujer de los años cincuenta norteamericanos: la mujer está vestida perfecta con un delantal limpiísimo, con el pelo perfecto, las galletas para los chiquitos, llega el niño les da de comer, el perrito los dos gatos, y además en tacón, no te puedes cansar y siempre con una sonrisa... es un mundo imposible. Y esos son los códigos que le dieron a mi mamá. Por supuesto que te vuelves loca, nadie puede ser eso. La imagen de ella arriba es un espejo, es la casa, es la cama, y ese otro espacio gigante (el plano de abajo) es su interioridad, es el cabaret, es una cocina, es un restaurante... Algo grande que tiene el teatro es la posibilidad de construir una metáfora espacial que permita la inclusión de un montón de cosas, y el matrimonio con la música permite más que cualquiera de las otras artes.

Y con ese hilo pequeñito del cabaret fui

pensando: la música tiene una cosa que no tienen las otras artes y es que te golpean emocionalmente, aunque no lo queramos. Y es más memorable en el cuerpo: cuando uno recuerda una canción que se relaciona con un momento importante de su vida, lo que le pasa es muy fuerte cuando lo vuelve a recordar, es más fuerte incluso que el original, y es una cosa muy interesante. La música tiene un poder infinito sobre uno.

La obra comprende los años de 1890 a 1950. A diferencia de Cuba, Costa Rica no componía mucha canción original. En esos años pasa el tango, el son, pasan las rancheras, mucha influencia de México, mucha influencia de Cuba... Una cosa que nos influenciaba era el cine: el cine mexicano y el cine argentino llegó mucho, fue un cine muy musical; la otra, es todo el mundo norteamericano que también llegó: el blues, el jazz... Yo quería incluir todas esas canciones que habían conformado a mi mamá, a mis tías abuelas, a mis bisabuelas —que era la manera de ellas de expresar su pasión— y fue muy importante la investigación musical que hizo todo el grupo (somos diecisiete) con nuestras mamás, y les fuimos preguntando y averiguando: los comerciales de la época que eran cantados...

Al poner tanta música, cuando llevábamos nueve meses o algo así, la obra duraba más de tres horas, y dije «esto no se lo va a aguantar nadie», porque claro las canciones estaban enteras; pero a mi toda la canción no me interesa, a mi lo que me interesa es este pedacito de la canción, lo que me golpea es cuando ella dice «Volver, con la frente marchita...» esa es la parte que me golpea, y es la que vamos a cantar. Y eso se identifica con la naturaleza del texto, que también está tomado de muchas fuentes y son como pedacitos. Entonces claro, en el mundo ortodoxo me decían que eso se veía muy feo y que tendría que tener un compositor musical que las hile. Ya casi pegado al estreno consultamos con Carlos Castro que nos calmó

nuestro temor de estar haciendo una afronta al mundo musical.

La música en *Vacío* es la parte emocional, es la que permite que se escuchen textos que dichos sin música no se podrían aguantar. Yo lo tengo clarísimo. Porque te está abriendo una parte del corazón y el texto, como que lo tienes en un segundo plano te va llegando. Ese es el primer acto, que narra los casos clínicos de las mujeres y la parte médica. El segun-



Foto: Yeins Cordero

do acto es un cuentito muy corto de Lydia Davies, dicho como texto; y la tercera parte es un texto muy duro de ser dicho de nuevo, construido con las frases que aprendimos de las feministas: «la madre está en función del padre», «la mujer no existe»... Cómo se dicen esas frases... Descubrimos que si uno canta una canción detrás es muy conmovedora; y escogimos una canción que nos fue regalada por Helen Chadwick —que es una compositora y directora inglesa, que tiene unos discos maravillosos y la hemos llevado a Costa Rica dos veces— que se llama *Dancing in your mother's arms*, que lo único que dice es esa frase en muchos idiomas; y que cae como anillo al dedo en un espectáculo que precisamente habla de la maternidad una canción que habla sobre bailar en los brazos de la madre, que además está en muchos idiomas... Esa canción hace que uno se conmueva, mientras tanto está oyendo estas frases tan difíciles y siempre produce un shock.

Cuando la analizas, *Vacío* es como una especie de ritual: uno empieza como más frío, mirando, pero como que te va pasando algo, si uno se deja (puede que no), y algo se te afloja dentro, y es muy, muy poderoso. Yo que la escribí, que la dirigí y que la he visto muchas veces siempre me golpea, porque las frases

que dice tienen que ver con la madre, y ese vínculo mamá-hijo no se ha terminado de resolver. Es muy fuerte, muy conmovedora. Y ese espectáculo sin música no existe. La música es casi una actriz más dentro de la obra, tal vez la protagonista. Y hacer la música en vivo es la parte más grande del encanto. Son tres mujeres que tocan todo: una pianista que toca percusión; una guitarrista que toca bajo y percusión y una saxofonista que también toca el cajón peruano y los bongoes... Son tres mujeres orquesta que nos permiten hacer la música en vivo, que es muy importante para la propia dramaturgia.

Es una obra intimista, en el sentido de que parece que el mensaje es solo para uno, porque las actrices llegan a hablarles en el oído, le dan cosas en la mano, les ofrecen un te... Es multisensorial y muy sensual en ese sentido. Muy «femenino» en ese sentido, porque juega con un mundo de locos, aunque la obra es totalmente racional.

ACTO II

[De la música en *Abya Yala*]

Abya Yala tiene casi veintiún años de existencia, y en sus orígenes se relacionó más a la danza. Cuando empezamos a hacer teatro queríamos mucho entrenar de cierta manera y todavía hacemos muchas cosas muy rigu-

rosas y hacemos muchas cosas físicas porque los dos co-directores del grupo que éramos David Korish y yo no somos musicales. No me sentía con la capacidad de liderar un grupo a nivel musical porque no es mi facilidad, mientras que yo hago deporte, yoga y danza de toda la vida, son lenguajes que tengo pegados en mi cuerpo y en mis posibilidades de educar a otros. El grupo ahora es muy distinto, pero cuando uno lidera un grupo uno ofrece lo que uno tiene, y en el grupo no había músicos ni músicas.

Pero en los últimos doce-catorce años hemos estado mucho más influenciados por la música de muchas maneras. Hemos trabajado con Carlos Castro en nueve montajes, es decir, nueve años, porque cada montaje es un año. Y nos dimos cuenta que el lenguaje musical se parece mucho al de nosotros: repeticiones, crescendo, decrescendo, entradas en canon... nos fuimos acercando más. A eso suma que empezaron a llegar al grupo gente muy musical, muchas cantantes, cantantes-actrices, músicas... Ahora tenemos a Marcos Naranjo, un percusionista monstruoso que nos ayuda y nos enseña... Debido que *Abya Yala* ya no es vertical, sino que es totalmente horizontal, todo el mundo aporta información, ofrece cosas entre sí, nos vamos expandiendo...

En los últimos años hemos hecho varias óperas —acabo de estrenar una, con música de Carlos Castro y guión mío junto a Dennis Duncan. Les llamamos óperas, y cuando digo ópera tengo que romper la imagen de la palabra ópera, es más la línea de la ópera contemporánea.

Así tenemos *Un día cualquiera, ópera recurrente*, con música también de Carlos. La anterior, *Balagán* (que significa bulla, caos, desorden... en ruso, persa, polaco...) fue el nombre que le pusimos porque era sobre la ciudad de San José (que es un balagán). Se hizo una investigación muy larga, tomamos los cantos y sonidos de la ciudad y los reconvertimos en una ópera. Fue una construc-

ción: la gente fue produciendo canciones, secuencias, escenas, imágenes... y nosotros hicimos la dramaturgia en este estilo, que es una dramaturgia escénica más que otra cosa, con lo que la gente iba trayendo. En esta también contamos con la asesoría de Carlos y de Marcos. También hemos trabajado con Manuel Monestel, que es un especialista en calipso y en las músicas afro-costarricenses, y que nos ha compuesto para dos o tres piezas de teatro...

También es importante lo que aportan las propias actrices; ellas son dueñas del material que traen, son dueñas de lo que hacen. Y es una cosa muy importante: no lo hacen para que yo diga mi discurso, sino que lo están defendiendo desde ellas. Es su relación con la canción, es su mamá la que están cantando, es su historia, su sentir...

Desde hace muchos años he tenido la claridad de que la música es el norte, porque todo es ritmo. No importa lo que yo quiera hacer, el ritmo está por encima de todo. Entre más musical me hago, mejor funcionan los espectáculos. ■

Carmen Souto Anido. Cuba. Musicóloga, dirección de Música de la Casa de las Américas.

Sara: la voz de la victoria

SU VOZ ES NUESTRA VOZ

Por María Elena Vinueza, Layda Ferrando y Carmen Souto Anido

Sara tiene un lugar entrañable en la Casa de las Américas por su dedicación a Cuba, a la Revolución, a la cultura, a la música... A la Casa regaló la musicalización de los *Versos Sencillos* de José Martí en aquel LP que los dejó registrados en 1975; y ese fue su primer disco.

Luego, varias generaciones la han visto entrar y salir con esa sonrisa grande, ese sentido del humor y la felicidad de haber cantado. Así quedó en fotos, grabaciones, en la memoria de los que compartimos el antes y después de cada concierto, de cada encuentro.

Aquí dio a luz y celebró muchas veces el nacimiento de la nueva trova con sus hermanos de canción. Durante las jornadas de *Canciones de la Rosa y la Espina* (1997) juntó las voces y obras de aquellas que —como ella— hicieron del canto su vocación y de las que daban sus primeros pasos a su abrigo. Celebró nuestro aniversario cuarenta cuando la Casa, más viva que nunca, desbordó sus espacios y tomó por asalto la Calle G. Fue anfitriona de



Foto: archivo fotográfico de la Casa de las Américas

América Latina en aquel Canto de todos del año 2000. Y para nuestra suerte, aquí cerró las puertas de aquella gira que bajo el título *Cantos de mujer* (2009) la hizo recorrer su patria.

«Girón, la victoria»; «Qué dice usted»; «Mírame» o «Un amor de millones» suenan imperecederamente en su pujante voz que anuncia y denuncia, embellece, protege, evoca y promete el amor y la paz. Hoy quedamos a la espera de volver a disfrutar de su obra con la salida próxima de la tercera edición de *Cantos de mujer*, proyecto en el que contó con las voces de varias generaciones de cantantes de la Isla.

Su voz es también la voz de Casa.



Foto: archivo fotográfico de la Casa de las Américas

SARA GONZÁLEZ¹

Por Nancy Morejón

Tal vez como un surtidor, o como la cigarra de las fábulas, Sara González es una leyenda de la trova cubana sin condición ni tiempo. Basta escuchar su voz junto a una simple guitarra o *a capella*, en medio de la multitud con sus antorchas iluminando la ciudad, para conocer lo que es el amor a nuestras cosas y lo que significa un gesto heroico que Sara nos devuelve a todos en su más incondicional amor a la Patria.

Junto a Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, con esa voz más grande que nosotros mismos, que tantas veces nos ha estremecido —y ha logrado ponernos la carne de gallina—, Sara González ostenta un explosivo sello de simpatía que la hace tan cercana, tan auténtica y vital que sólo Ella puede transportarnos de un firme grito de victoria hasta el coro terrestre y celestial de esos sonos montunos entonados por los abuelos imborrables en su alegría contagiosa.

¹ Tomado de Nancy Morejón: *Pluma al viento*, Prosa periodística, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005, p. 92-93.

Dueña de un increíble dominio de la impostación, algunos críticos la han considerado como una de las grandes voces de la canción latinoamericana. Otros han intentado definirla como «la Joan Báez cubana». En Río de Janeiro, Chico Buarque de Hollanda la comparó con Nara Leão y con Elis Regina. Atinó Chico, al precisar: «Estoy comparando mal porque Sara es única». Y pronunciando estas palabras Chico estaba más que seguro de que Río de Janeiro —cuna de tantas figuras tutelares de la música brasileña— amaría a Sara González, porque «Sara arrasa».²

Con su tremendo poder de comunicación, sólo Sara es capaz de provocar reacciones animosas y fuertes en un público tan exigente como lo es el público cubano. Porque en esta cantante hay una cubanía que nos alcanza a todos y que perdurará, sin concesiones ni falsa demagogia, en la memoria de sus contemporáneos y en la de infinitas generaciones por venir.

Alta y robusta; rubia y de ojos azules; negra ancestral de América; inspirada, sencilla,

² *O'Globo*, Río de Janeiro, miércoles 27 de mayo de 1987.

original —en julio como en enero—, Sara ha ejercido su arte sin que ninguna moda, sin que ningún comercialismo hayan podido devorarla, o arrastrarla al abismo de la imitación impune, o desvirtuar la esencia de su expresión que es su vida y es la nuestra, hecha por todos y para todos porque «el arroyo de la Sierra la complace más que el mar».

¿Quién no ha vibrado de emoción ante sus cantos en favor de las mejores causas del siglo? ¿Quién no se ha muerto de risa frente a su carcajada y esa jarana cómplice que todos hemos podido descifrar alguna vez? Sobre montes y

llanos —entre guajiras y pregoneros; en plazas abarrotadas y en parques atestados; en cuadras y tarimas; en alamedas y trincheras; en bares y tertulias caseras; en teatros de aldeas medievales; en cada uno de los barrios de su Habana natal; en Baracoa o Venecia; en Manhattan o Barcelona, siempre habrá Sara y su voz; siempre habrá Sara y su talante de victoria y su nobleza y su deslumbrante hidalguía, esas que nos conmueven sin cesar y aún nos convocan cada día.

La Habana, 4 de abril, 2001



Fotos arriba e izquierda: archivo fotográfico de la Casa de las Américas.

Derecha: blog *Segunda cita* de Silvio Rodríguez

HASTA EL AMOR SIEMPRE, HERMANITA QUERIDA

Por Víctor Casaus

La noticia llegó, como suele suceder ahora con frecuencia, en un correo electrónico de finales de la tarde de ayer, enviado por una amiga común que siguió, paso a paso, durante los últimos meses, los altibajos producidos por su enfermedad.

No por esperada fue menos impactante, arrasadora, tristísima.

En eso estamos, estaremos —creo que mucho tiempo—, tratando de multiplicar en la memoria que construimos hoy la riqueza múltiple de la vida de Sara.

En el vestíbulo del Instituto Cubano de la Música, donde se armó un espacio para recordarla en el día de hoy, estaban pasando un material audiovisual con muchos testimonios de amigas y amigos, gente que quiso y quiere a Sara, en los que se mencionaron seguramente los rasgos esenciales de su obra y de su vida. Silvio habló de su dignidad, Noel mencionó su vitriólica agudeza, Choco habló de la novia de la cultura cubana, alguien más recordó los valores de la complejidad cuando mencionó dos adjetivos que llenan, junto a otros muchos, la memoria de Sara: tierna y fuerte.

Con el eco de esas imágenes abracé a Diana, lloré con ella la tristeza de ese minuto y recordamos el nombre con que unimos, hace tiempo, sus nombres respectivos, para crear esta palabra mágica con la que inicié desde entonces todas las conversaciones telefónicas, los mensajes urgentes y los saludos inaplazables y queridos: *Saridiana* las llamamos María y yo. Y *Saridiana* serán en las tardes del Centro Pablo, donde se les quiso, se les quiere, a dos manos, a muchos corazones, siempre.

Allí le entregamos una vez el Premio *Pablo* «por cantar a la Patria agradecida y al amor de millones, fundiendo, a través de la belleza y de la poesía, la épica de los grandes he-

chos históricos y el imprescindible latido de la vida cotidiana con sus misterios intensos y admirables».

Por eso escribí hoy, a nombre de la gente del Centro *Pablo...*, en un libro abierto para seguirla recordando, la frase que da título a esta nota. Y por eso comparto ahora también con ustedes aquellas palabras que le regalamos, hace más de diez años, cuando recibió el más alto premio de la cultura y de la Patria.¹

PARA SARA

De pronto uno descubre que la palabra de esta mujer, que la melodía y la risa y el humor de esta mujer te vienen acompañando a lo largo de media vida. Qué maravilla. Lo mejor —para ella, para mí que ahora lo cuento, para todos, que lo hemos vivido— es que se ha tratado de un asunto natural —tan natural como la cultura y como la vida misma.

Las canciones que han pasado por la voz de Sara nos entregaron, en cada momento, un latido necesario, una pregunta imprescindible, una verdad compartida. Ese es probablemente el mayor elogio que pueda recibir un artista: que su obra transite por los instantes de su tiempo, que forme parte, imperceptiblemente, de la vida de sus contemporáneos y que desde ese territorio auténtico e inviolable se prepare para alcanzar la trascendencia verdadera.

Sara la alcanzó, la continúa alcanzando, con su obra y con su vida, y por eso estamos aquí esta noche, para traducir en alto premio nuestra admiración y nuestro cariño.

Podrían ofrecerse los datos y las cifras que pretenden resumir esa vida y ese trabajo.

¹ Se refiere a la Orden Félix Varela, condecoración que otorga el gobierno cubano desde 1981 a ciudadanos (cubanos y extranjeros) y colectivos culturales, en reconocimiento a aportes extraordinarios realizados a favor de los valores imperecederos de la Cultura Nacional y Universal.

Decir, por ejemplo, que:

su obra personal conocida abarca una treintena de partituras recogidas en cuatro LPs de la firma discográfica EGREM y tres CDs: *Con apuros y paciencia*, *Si yo fuera mayo* y su último trabajo, *Mírame*. El carácter multifacético de su quehacer artístico en el transcurso de los últimos años la ubica también entre los promotores de una vertiente satírica dentro del teatro musical. Ha llevado su voz y el nombre de Cuba a España, Santo Domingo, Polonia, México, Venezuela, Alemania, Holanda, los Estados Unidos, Australia, Canadá, Francia, Puerto Rico, Tailandia, Italia, la Argentina, Uruguay, Portugal, Brasil, Corea, Chile, Noruega, Suiza, Suecia, Irlanda...

Pero esa información no puede abarcar, por suerte, una vida. Pueden agregarse títulos a esa lista, que quizás no se actualizó en la última semana, puede añadirse un país olvidado, y no sería suficiente.

Por eso prefiero ahora, con ustedes, verla llegar al Grupo de Experimentación Sonora del Icaic en 1972, a repartir la claridad de sus ojos entre los presentes y a demostrar, en las clases, los ensayos y las grabaciones, que traía una voz apasionada, dúctil e indomable a la vez, al territorio fértil de la canción cubana. Allí, junto a aquellos locos magníficos —convocados por Alfredo Guevara con un hábil pretexto: hacer música para el cine— integraría esa vanguardia de nuestra cultura que después conoceríamos como el movimiento de la nueva trova.

Esa historia pertenece a la cultura cubana y Sara pertenece a esa historia, que se nutrió con la imagen, la generosidad y la va-



Foto: archivo fotográfico de la Casa de las Américas

lentía de Haydée Santamaría, desde la Casa de las Américas, para consolidar una manera de decir y de hacer que, como todo lo nuevo en la cultura y en la vida, debía derribar prejuicios, desatar trabas y abrir los cauces imprescindibles para la poesía, la belleza y la comunicación.

Las canciones de Sara —como la de los principales integrantes de aquella vanguardia artística: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola— asumieron entonces, desde la autenticidad y el talento, el reto de la comunicación inmediata y del ejercicio de la épica en los grandes hechos históricos y en la acción cotidiana. La poesía y la música, puestos al servicio de un medio —el cine— que les determinaba los temas, salieron airoso, a punta de talento y de autenticidad, dejándonos para la memoria de la cultura, por ejemplo, aquella reconstrucción del programa del Moncada («su voz llenaba el salón / sólo quien fue tan herido / la patria humillada ha visto...») en que se desgranaban los temas sociales, considerados tantas veces como áridos y difíciles de traducir a los lenguajes del arte.

Ahí reside posiblemente la explicación para la maravilla de ese misterio: aquellas canciones no pretendían *traducir* la historia a otro lenguaje, el del arte, sino que fundían

en sus palabras —con «sangre del corazón y de la verdad que entraña», como diría la propia Sara— las esencias de ambas expresiones de la creación humana, haciéndolas una sola, compleja e intensa, llena de retos, riesgos y búsquedas. Por eso hoy, casi treinta años después de concebida esa canción y más de cuarenta de transcurrido el hecho histórico al que se refiere, puede vibrar la voz de la trovadora hablándonos de los «campesinos que en la Sierra / amada y ajena sudan» y de los pobres de la tierra a los que «no le iban a decir: te vamos a dar / sino: tienes aquí, / lucha con toda tu fuerza / hasta vencer o morir».

Entre las imágenes de mi antología personal de la nueva trova —esa que cada uno construye con sus recuerdos, gustos y experiencias— está Sara, levantando a un auditorio, en Cuba u otro país, arriesgando su canción, sin música, apuntalada solamente (¿solamente?) por aquella voz dúctil e indomable de que hablaba, para recordarnos que «a los héroes se les recuerda sin llanto», «y que viven allí donde haya un hombre / presto a luchar, a continuar».

Esa identificación, ese amor a los momentos, las esencias y los símbolos de la Revolución Cubana, loado y confesado por la trovadora, han convivido, conviven, en su obra y en su vida con otros amores, igualmente intensos, admirables y auténticos.

Gracias a ello, hemos podido disfrutar, al mismo tiempo, con Sara, su invitación a «saborear una trovada» y su declaración de principios sobre los orígenes de su tradición musical, su elogio del son, ahora llevado a uno de sus más recientes discos y presente, desde siempre, en su interpretación deleitosa. Si fuera necesaria una imagen para probar esta verdad, ahí está Sara, hecha pasión y hecha sabor popular, sobre un escenario:

*Rompe este coco
toma saoco
trina como un sinsonte temprano*

*dame tu abrazo, toma este beso
y no le pongas precio, mi hermano.*

Y para confirmar lo que nos dice su canción, estaría también su palabra hecha conversación, llena de sabiduría y de humor, con la que ilumina las tertulias de su terraza:

Yo digo que el son es mi raíz y al que pretenda devaluarme le propongo que traiga a Bach... a ver si puede repartir güiro, tumbadoras, claves, bongó e inspiración en cuatro voces.

Lo mejor de esa declaración posiblemente sea que proviene de una artista que hizo «primero los estudios de viola en el conservatorio y después en la Escuela Nacional de Instructores de Arte donde además de diplomarse ejerció el profesorado de guitarra y solfeo», como señala alguna nota biográfica.

De modo que, entre otras riquezas y complejidades admirables de su vida y de su obra, también puede señalarse que Sara proviene de la enseñanza artística diseñada y puesta en práctica desde los años iniciales del triunfo revolucionario, y que a ello sumó, para nuestro disfrute, los valores esenciales de la expresión del pueblo. De esa fusión hermosa y difícil entre lo culto y popular se ha nutrido la obra de muchos creadores cubanos a lo largo de nuestra historia.

He compartido, durante estos años de juventud interminable, como los llama un amigo que admiro, la manera en que Sara ha multiplicado su talento y su pasión y los ha repartido generosamente entre todos. También admiro que ese proceso creador intenso que esta noche se premia aquí, se haya producido, apasionadamente, dentro de una vida vivida igualmente con pasión, con honestidad, con diafanidad y con coraje, en esos territorios que, sólo para entendernos, llamamos social y personal; y que son, hoy lo sabemos mejor que nunca, los rostros de una misma identidad.

Sara querida, hermanita del alma, hace pocos meses te vi llegar, repartiendo la claridad de tus ojos, a un patio de La Habana Vieja, donde se inauguraba la exposición *Gracias por la música* de nuestra amiga Diana Balboa, y allí probablemente, entre aquellas imágenes y aquellas canciones, se empezaron a escribir estas palabras de cariño y admiración que esta noche te regalamos, entre todos los que creamos contigo, «con apuros y paciencia», que

*hay un lugar donde se unen nuestras
tibiezas con el sol,
donde se siembra día a día la ternura*

Estamos, Sara, contigo en ese lugar, que es nuestro, por suerte y para siempre.

20 de octubre de 2001

SARA

Por Rita del Prado

Es imposible no extrañar a la gorda Sara. Cada uno de nosotros tiene un morral lleno de vivencias compartidas con ella.

Nos dejó como tesoros la fuerza de su voz épica, la transparencia de su sinceridad, los excesos de su pasión, su simpático anecdotario, su don para hacer reír, su carcajada limpia, su puerta abierta a los amigos, su amor a la Patria, al arte, a la humanidad, a Diana, a la vida.

Y digamos también que la gorda nos dejó un jardín.²

Ese fue el espacio donde tradujo su grandeza a la hermosa sencillez de los encuentros.

El pequeño e inmenso espacio donde nos entregó lo vivido a través de los años

² Se refiere al espacio cultural *El Jardín de la Gorda*, creado por Sara González en 2010, que se celebra los últimos domingos de cada mes a las 5:00 p.m., en la sede del Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado (Calle A, entre 25 y 27, Vedado, La Habana). Actualmente, este espacio es coordinado por la trovadora Marta Campos.

Allí en ese jardín ofrendó canciones imprescindibles

Allí bendijo los caminos de nuevas generaciones

Allí con amorosa reverencia convocó a los maestros y a los sabios

Allí defendió la obra de todos en los que creyó

Allí juntó los colores del pueblo, cuya sonrisa plural tenía por talismán

Allí derramó generosamente su reserva de polvos mágicos para echar

a rodar los sueños de muchos

Allí repartió su luz

Allí sembró

Gracias por tanto, gordita, hermana querida.

Abrazo tu recuerdo con nostalgia y gratitud.

LOS HÉROES, LA PATRIA, LA VOZ DE SARA

Por Liudmila Quincoses

Por supuesto que no había nacido cuando Girón, que era una niña en el ochenta, con lazos rojos y uniforme de primaria cuando me sorprendió la voz de Sara González por primera vez.

Estaba en el enorme patio de la escuela Julio Antonio Mella, en la villa del Espíritu Santo, un día nublado. Pusieron otros temas, pero ninguno lograba conmovirme, el canto de aquella mujer, llegaba con un torbellino de imágenes tremendas, y nos traía de regreso a los mambises, cabalgando hacia la eternidad, hablaba de recordar a los héroes, sin llanto. A pesar de no conocerla sentí que me era tan cercana, tan necesario ese clamor. Vi los ojos, el rostro grave de Martí, Martí y mi madre me fueron a buscar a la escuela esa tarde, mi madre me explicó que la canción había sido escrita para recordar a los mártires, para recordar la victoria de Girón. Martí me dijo que la voz de Sara no solo era melodía, las palabras también formaban versos y

que ella era una poeta, me anunció con cierta gravedad que algún día yo también sería poeta. Recuerdo que me lo dijo con un poco de pesar, como se dicen las malas noticias. Música y poesía era ella misma, me pareció inolvidable su canción, la fuerza de esa voz que me conmovía tremendamente, regalándome su visión, su manera de sentir la patria, de amar a los héroes.

Hace como un año la conocí, en una reunión tediosa, yo estaba sentada junto a Sigfredo Ariel, y él recibió un mensaje de Sara pidiéndole que le guardara un asiento junto al suyo, le pedí que me la presentara y me dijo que sí, que por supuesto. Un poco más tarde llegó, se sentó junto a mí y comenzamos una larga conversación, como si hubiéramos sido amigas de años. Sigfredo no tuvo que presentarnos, la energía fluía, su con-

versación era magnífica, con observaciones agudas, pero siempre simpática, inteligente. Hace unos días nos reencontramos. Fui con Abel, Morlote y otros amigos al hospital donde se encuentra recuperándose de una enfermedad que no ha logrado cambiarla, era la misma que había conocido, la misma iluminada mujer. Fuimos a llevarle el premio Maestro de Juventudes, en el veinticinco aniversario de la Asociación Hermanos Saíz, que le había sido otorgado por su trabajo de toda la vida a favor de la cultura cubana. Es el más alto reconocimiento que conceden los jóvenes artistas a los creadores que han logrado con su obra un magisterio. Así sentimos a Sara, joven siempre por su espíritu y cercana, cantándole a nuestras gestas, auténtica, incansable, conversadora, maestra de juventudes, voz de la Patria. ■



Foto: Abel Carmenate

**Silvio:
«Cantar en Casa
nos permitió
mostrarnos
como artistas»**

Aday del Sol Reyes

Aunque el cuarenta aniversario de La Nueva Trova no ha pasado ni mucho menos por alto —hasta el propio Silvio le dedicó un texto en su blog—, creo que sobre ese movimiento iniciado en los años sesenta por un grupo de entonces jóvenes músicos cubanos no se ha dicho aún lo suficiente. Una canción nueva que todavía hoy, varias décadas después, parece innovadora, fresca y acabada de sacar de la guitarra, significó una revolución en el arte y el pensamiento de toda una generación que, por lo menos en Cuba, ningún otro movimiento artístico ha tenido la suerte de igualar.

Nos pareció entonces que nadie mejor para seguir hablando de un tema tan fundamental y trascendente que Silvio Rodríguez, uno de sus fundadores, y para muchos, el mayor representante de una estética que se niega, a pesar de los pros y otros contras, a renunciar a su modernidad.

¿Cuándo escuchó Silvio por primera vez la frase: «La Nueva Trova»?

Creo que ya en 1968, o en 1969, algunos decían «nueva trova». También recuerdo que Odilio Urfé prefería decir «trova joven». Eso de nueva trova tal vez salió de la nueva Cuba que se hablaba desde 1959; e igualmente del nuevo cine, del *cinema nuovo*, de la nueva

canción y de otros términos parecidos que empezaron a usarse por entonces.

¿Qué habría sido de Silvio Rodríguez si el concierto del 18 de febrero de 1968 en la Casa de las Américas nunca hubiera tenido lugar?

Visto desde hoy, el concierto en sí mismo fue lo de menos, porque los trovadores ya nos conocíamos y confrontábamos ideas. Lo más importante fue que Haydee Santamaría nos abriera las puertas de la Casa de las Américas, cuando a algunos de nosotros nos seguían mitos de negatividad y los medios no difundían nuestra obra. Aquel concierto —y los que seguimos haciendo después—, fueron un espacio público donde exponer nuestro trabajo, precisamente lo que otras instituciones nos negaban.

Cantar en la Casa, además de darnos la oportunidad de mostrarnos como artistas, nos dio un respiro como personas, como jóvenes, incluso como cubanos. En aquellos años algunos cuestionamientos podían ser devastadores.

Para mí fue vital constatar que había dirigentes capaces de sentarse conmigo y escucharme, de conversar, de intercambiar ideas e incluso discutir. Aquello me fortaleció mucho. De aquella experiencia aprendí que los dirigentes, en cualquier época, deben reunirse con los jóvenes, tengan la fama que tengan. Es muy importante formarse opiniones del trato directo y no de las versiones que se hacen de la gente. Por eso canté aquello de «se me archiva en copias y no en originales». Todos los originales tienen derecho a ser confrontados con las muchas versiones que a veces circulan.

¿Después de cuarenta años cómo valoras, desde el punto estético y musical, al movimiento de La Nueva Trova?

La nueva trova venía lo mismo de la bohemia nocturna y los tragos que de las universidades y las Fuerzas Armadas Revolucionarias. Cuando en junio de 1967 me desmovilicé de mi servicio militar, me encontré con gente de más o menos mi edad

haciendo canciones y confrontándolas. Dar con Martín, Eduardo y Pablo, para mí fue un gran descubrimiento. Ellos, y otros jóvenes como ellos, tenían más desarrollo musical que yo. Mis últimos tres años los había pasado en el ejército, donde tenía que esperar hasta la madrugada para tocar un poco la guitarra. No tenía críticos ni ejemplos en que mirarme. Un músico que no confronta lo que hace, aunque tenga aptitudes, avanza con más dificultad que el que puede intercambiar experiencias.

Hasta ese momento mi única guía era lo que escuchaba por la radio. Fueron años en que aparecieron programas con canciones europeas: Aznavour y Doménico Modugno me gustaban. También The Beatles, por supuesto, que oía gracias al novio de mi hermana, que llevaba los discos a mi casa. Pero yo casi nunca estaba en mi casa; siempre estaba en las unidades militares, cargando con mis libros y con mi colección de discos clásicos: Tchaikovski, Mozart, Vivaldi, Beethoven, era lo que más oía. Los trovadores que encontré en la vida civil escuchaban a Michel Legrand y a Tom Jobin, y además eran capaces de tocar aquellas canciones con armonías complicadas. Yo tuve que espabilarme mucho para ponerme al día.

Por aquellos años la trova tradicional languidecía en peñas ignotas, donde personas —generalmente de edad avanzada—, le rendían culto. A un trovador le pagaban dos pesos por hacer un programa de radio.

Precisamente en el programa de la trova que dirigía Luis Grau conocí y compartí por primera vez con trovadores extraordinarios como Nené Enrizo, Cotán y Teodoro Benemélis. A mediados de los sesenta se empezó a hacer en Santiago de Cuba el Festival Pepe Sánchez, y fui invitado a los de 1967 y 1968, junto con Teresita Fernández y César Portillo. Todo eso me sirvió para identificarme como trovador, porque en mis inicios yo me veía más bien como un músico pop. Más tarde, cuando empezamos a coger fuerza como movimiento y a organizar festivales, invitábamos

a trovadores de todas las etapas. Yo estoy convencido de que el auge que llegó a tener la nueva trova contribuyó a que se le prestara más atención a la trova de otros tiempos.

Si se nos analiza como generación, se va a ver que hemos sido eclécticos, porque hicimos música basada lo mismo en la trova primigenia que en el son, el filin, la rumba, el rock, el Caribe, Brasil, la música andina y varios etcéteras más. Bebimos de todo lo que nos antecedió y de nuestra contemporaneidad, como siempre ha pasado y seguirá pasando. No fuimos homogéneos estilísticamente: fuimos abiertos al impulso expresivo de cada cual.

Esa amplitud fue posible porque tuvimos la suerte de ser precedidos por una historia más rica que la que tuvieron las generaciones anteriores. Y, por supuesto, por tener la suerte de vivir en una época de avances tecnológicos más ventajosos.

El pasado 17 de febrero Gerardo Alfonso y Carlos Varela se unieron, en nombre de los «Novísimos», en un concierto en la Casa de las Américas. ¿Será posible que los fundadores de la Nueva Trova, alguna vez, hagan otro tanto?

Les agradezco el concierto que hicieron, hasta donde me corresponde. Respecto a uno hecho por nosotros, mientras más tiempo pasa lo veo más difícil.

Aunque las cosas cambien de color/no importa pasa el tiempo/Las cosas suelen transformarse/siempre, al caminar/... ¿A pesar del prepotente mercado de las disqueras, tras la guitarra siempre habrá una voz más vista o más perdida?

Nunca como hoy han existido en nuestro país tantos espacios de trova y por la trova. Eso es esperanzador. Ojalá esa ventaja crezca hasta el infinito. ■

Tomado de *Cubasí*



Casa trovada por la herejía

El viernes 17 de febrero, en el contexto de la XXI Feria del Libro de La Habana, una feliz coincidencia devolvió a la Casa de las Américas la magia de los juglares, al estilo de aquellos años en que el Árbol de la Vida acuñó el nacimiento a la Nueva Trova. Desde las siete de la noche, en la víspera del aniversario cuarenta y cuatro del primer concierto de aquel movimiento, protagonizado entonces por Pablo Milanés, Noel Nicola y Silvio Rodríguez, la Sala Che Guevara fue tomada por dos de los trovadores de la generación que les continuó: Gerardo Alfonso y Carlos Varela.

Como preámbulo al concierto, fue presentado en el mismo espacio el libro *Trovadores de la herejía* (Editora Abril, 2012), de Bladimir Zamora y Fidel Díaz Castro. Según declaraciones del autor a *La Ventana*, es un proyecto que comenzó con la publicación del libro *Cualquier flor... de la trova tradicional cubana*, una antología de cincuenta canciones de nuestra trova tradicional.

Luego, a propósito de los treinta y cinco años del movimiento de la Nueva Trova, se editó el cancionero *Una guitarra, un buen amor*, con temas de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola.

Los compiladores han querido continuar «peinando generaciones» y ahora, en *Trovadores de la herejía*, lograron reunir a cuatro

de los más destacados trovadores de la generación de los ochenta: Santiago Feliú, Frank Delgado, Gerardo Alfonso y Carlos Varela. Según recuerda Fidel Díaz, algún periodista o crítico se refirió a estos músicos como «los Beatles cubanos». Se les conoce además como «la generación de los topos».

El libro reúne ciento sesenta canciones: cuarenta por autor. Diez temas de cada uno de estos músicos aparecen en el libro cifrados para la guitarra, «pues sabemos que en la calle hay muchos jóvenes que gustan de tocar esas canciones en los parques y en las escuelas», comentó su compilador. Además, contiene un prólogo de Vicente Feliú, cuatro entrevistas —una a cada uno de los músicos— y mucho material fotográfico. «Las fotos son increíbles, creo que sorprenderán a muchos: Chico Buarque en un campismo abrazando a Xiomara Laugart, con todos estos músicos alrededor; Frank [Delgado] tocando la guitarra en Angola, con el fusil al fondo; imágenes de muchos de ellos cantando con grandes de la canción de autor latinoamericana [...] «Será una fiesta por el aniversario cuarenta de la fundación del movimiento de la Nueva Trova y el cuarenta y cuatro de su primer concierto. Gracias a la magia de la Casa de las Américas, será un gran homenaje», considera Fidel Díaz.

En cuanto a *Trovadores de la herejía*, comentó además que se trata de una selección pensada en función de la connotación que tuvieron las canciones en determinados momentos: «Creo que el libro recoge lo esencial de la obra de cada autor. Recorrerlas, en conjunto, es acercarse a sus vidas personales y a la Cuba de los ochenta hacia acá. Es un valor que agradecerán sobre todo las nuevas generaciones, que no vivieron esos años; además, abre una nueva posibilidad de reencuentro con sus poéticas, con la figura del trovador como ese sujeto que se lo juega todo con la realidad, que discute, que polemiza, que se piensa a sí mismo y a los demás. Santiago, Frank, Gerardo y Carlos: herejes en sí mismos y sujetos claves de una herejía mayor, que es la Revolución cubana».

UNA CONVERSACIÓN INFORMAL

Por Maité Hernández-Lorenzo

Se suponía que no fuera una entrevista. A la espera de que la lluvia cesara, la conversación impuso el tema del concierto. Y la cuestión se fue poniendo seria. Agarré la grabadora y nos desplazamos al Salón de Presidencia. Allí, en calma, una pregunta vino después de la otra, y el tiempo se nos fue como agua. Terminamos hablando de los cuatro, de los que alguna vez fueron llamados «topos» y que se reencontraron en la sala Che Guevara bajo el calificativo de «trovadores de la herejía».

Gerardo, se caen de la mata dos cosas: primero, ustedes juntos en concierto después de tanto tiempo, Santiago estará en espíritu, digamos; y, segundo, el título del libro: ¿herejes con respecto a qué?, ¿lo siguen siendo?

Empecemos por el concierto. No nos hemos organizado. Eso será muy espontáneo e improvisado. Tocaremos canciones que vagamente recordamos. En el ensayo veremos, se sabe que desde hace muchos años no trabajamos juntos, y los intereses creativos han cambiado. Entonces, haremos tal vez algunos dúos con aquellos temas y también cosas nuevas.

Estoy seguro que será un tremendo concierto con una muy buena repercusión. Igual la receptividad, aunque sabemos que son públicos diferentes, generaciones distintas. Eso va a marcar un hito. También el libro legitima, definitivamente, un producto de los ochenta, ese cuarteto que no era un grupo musical, sino cuatro trovadores que cerramos filas en una misma identidad estética y ética, también ideológica. En aquel momento no tuvo ninguna acogida, no dejamos ninguna huella física en un disco o libro. Ahora se está concretando. En cuanto a lo de «herejía», pienso que sí lo éramos con respecto a la obediencia que se debía tener en relación con el discurso te-

mático en las canciones. Nos miraban como unos topos, éramos un poquito *underground*, no teníamos mucho acceso a la televisión, justamente por el discurso que manejábamos, sobre todo en la segunda mitad de los ochentas en que éramos más contestatarios en consonancia con lo que estaba sucediendo en el Este europeo y en Cuba. Quizás sea por esas razones. Estábamos desobedeciendo una conducta, un patrón establecido, y nos pusimos un poquito heréticos.

Fide [Fidel Díaz Castro] me contaba que te había mencionado algunas canciones cuando estaban haciendo la selección y tú no te acordabas de varias de ellas o no te sentías seguro de que fuera bueno incluirlas en el libro. ¿A qué responde esa reacción?

Hay canciones que tienen una perseverancia en el tiempo, perduran, te familiarizas con ellas y piensas que aún mantienes una actualidad. Hay otras que fueron importantes en un momento y las dejaste allí, y te parece que sacarlas de ese momento para cantarlas en el siglo XXI es un sacrilegio, como dice Silvio, «deja mi viejo en su escondite, puede que aún lo necesite».

También tiene que ver con el punto de vista de cada cual. Yo veo mis canciones de una manera y ellos la ven de otra. Quizás a ellos (Bladimir y Fidel) les funcione bien para hacer una remembranza de la época. De todas maneras, en siete canciones —más o menos es la cantidad que cantaremos por cada uno para que no se extienda el concierto— no se puede resumir una década o nuestra historia.

Por ejemplo, yo tengo ganas de cantar una canción nueva de las tantas que he hecho, he compuesto para piano más de sesenta desde el año 2010 hasta la fecha. Quizás dos o tres simbólicas de aquella época. No estoy seguro y mucho menos sé cómo lo manejará el resto.

Me gustaría que entre todos cantemos *Para Bárbara, La estrella polar, Orden del día, India*, me gustaría hacer dúo con Frank con

La cima. Supongo que Frank que también se sabe algunas de mis canciones, cantará algo.

Ahorita me decías que ves tus canciones de una manera, y Bladimir y Fidelito lo hacen de otra, quizás con el ojo del crítico. Le preguntaba hoy a Fidelito qué criterio de selección siguieron teniendo en cuenta que los temas, además de ser creaciones individuales, expresaban el espíritu de una época en su conjunto. Al final no son las voces personales, sino también las voces de un momento. Él también me llamaba la atención sobre el hecho de que el concierto será un día antes de que se cumplan cuarenta y cuatro años del primero que da pie a la fundación de la Nueva Trova con Silvio, Pablo y Noel.

No sabía eso, qué interesante. Yo le entregué a Fidelito cinco canciones de cada quinquenio, y ellos seleccionaron cuarenta.

¿Dónde observas tú que esa generación de los topes termina y comienza otra? ¿Dónde ustedes dejan de reconocerse como ese grupo de «los ochenta»?

Justo en el noventa se acabó una era y comenzó otra. Una era que tenía más que ver con las masas, con el hecho de trabajar para los grandes públicos. Ahí fue donde Carlitos despegó, donde hacía los conciertos en el Karl Marx con quince mil personas un fin de semana, Algo inusitado para la Nueva Trova. Claro, estaba el antecedente de Silvio: ya se había presentado en el Estadio Latinoamericano, había hecho la Gira por la Patria, había cantado en la Plaza de la Revolución. Pero los artistas que surgimos fundamentalmente en los ochentas, nunca tuvimos una repercusión tan grande de público como la de Carlitos. En el noventa él marcó la diferencia. Ahí dijimos: se terminó aquello, esto es otra cosa.

Otro elemento importante es la creación de grupos que nos acompañaban, que nos independizaron del cuarteto. Empezamos a llenar nuestros sacos con las cosas que ha-

bíamos aprendido juntos pero también con cosas nuevas. Por ese período, justamente, empezaron a surgir nuevas figuras, muchos de ellos los que conformaron Habana Abierta y otros: Vanito, David Torrens, Polito, Alejandro Gutiérrez. Ellos emergieron como una nueva generación, mientras que nosotros estábamos desplazándonos hacia otros terrenos.

Pero nunca llegaron a ser ustedes un cuarteto.

No, pero sí cantábamos juntos. Sobre todo en la primera mitad de los ochenta, hacíamos conciertos juntos, desde el '83 al '88 más o menos. Cuando no lo hacíamos, faltaba Frank cuando estuvo seis meses en Angola. Pero todo giraba en torno a nosotros. Convivíamos, teníamos una vida filial y social muy estrecha. Eso nos lo permitió. Pero a finales de los ochenta, coincidiendo con la caída del campo socialista, las relaciones se tensaron.

¿Esas tensiones pasaron por lo ideológico?

No, ideológicamente no. Aunque no todo el mundo estaba en la misma sintonía. Carlitos era muy radical, yo tenía mi disgusto con las cosas y Santiago no era tan contestatario, él no veía la necesidad de discurrir contra la realidad como lo estábamos haciendo nosotros. Y Frank en aquel momento no le pasaba por la mente hablar de esas cosas. Eso vino después, porque el período especial fue peor de lo que estábamos viendo entonces a fines de los ochenta.

¿Alguna vez les pasó que a uno le hubiera gustado escribir un tema del otro? ¿Por ejemplo, una canción de Carlitos haberla hecho tú y viceversa?

De Carlitos a mí me fascinaba, por ejemplo, *Espantapájaros*, con una estructura melódico-armónica muy novedosa para la manera en que entonces entendíamos la canción. Me dio mucha envidia *Son de la muerte sana*, una canción que Frank había

hecho en los setenta. Todavía me pregunto cómo se construyó una historia tan rulfiana. Y todos nos quitábamos el sombrero ante la lírica de Santiago. Me hubiera gustado haber hecho *Para Bárbara*, siempre la tengo como un referente de belleza.

De alguna manera todos nos influenciábamos en el otro. No voy a hablar de lo que mis canciones hubieran podido influir en ellos. Pero hay cosas que identifico y eso me da mucha gracia.

Para mí fue la influencia más fuerte que he tenido en mi vida, desde el punto de vista artístico. La más cercana, que más me ha movido, ha sido estar alrededor de ellos. Luego, la influencia enorme de Silvio, de Jobim, Elton John, pero realmente mi brújula eran ellos tres.

Ninguno venía de escuela de música, de manera que fue también un espacio de formación para los cuatro.

Así es, nadie sabía hacer canciones, las hicimos en el camino. Todos fuimos formándonos, como si fuéramos un edificio, llenándonos de ventanas, balcones. Fue un encuentro azaroso y empático. Santiago y Donato eran un dúo, pero fue convirtiéndose en un dúo antagónico. Santiago fue castigado por el genio y el ego de Donato. Eso los separó. Andaban en mundos solitarios y nos encontramos. Nosotros no teníamos ninguna necesidad de competir, nos complementábamos. Carlitos y yo fuimos juntos a evaluarnos para entrar a la Nueva Trova en 1979, pero no aprobamos. Al año siguiente fuimos nuevamente, estaban Martha Campos, Ángel Quintero y Sara González, y entonces sí entramos.

Comenzamos a ofrecer conciertos en unidades militares y otros lugares. Entonces Carlitos no escribía canciones, solo creaba la música, los textos eran de su hermano Víctor. Poco a poco fue entrando en el mundo de las canciones, recuerdo que uno de sus primeros temas se llamaba *Crucigrama*. Por otra parte, Frank ya era miembro de la Nueva Tro-

va, tenía canciones sólidas, muy coloquiales, con un lenguaje costumbrista, popular, pero estaba solo.

Nos unimos en Trobar, un espacio de descarga que conducía Enriquito Núñez en el Hotel Nacional. Allí conocimos a Alberto Tosca, Xiomara Laugart, a Cabrales, Roberto Poveda, Kiki Corona. Fuimos haciendo empatía y nos metíamos en nuestras casas todo el tiempo. Nos fuimos consolidando, componíamos juntos, nos arreglábamos las canciones, cambiábamos los textos, fue algo muy bueno.

¿Y hoy cómo es la cosa?

Hoy somos cuatro planetas del mismo sistema solar que giramos a la inversa, en direcciones contrarias. Cada cual tiene su mundo claro y diferente. Todo es muy diferente. Recordamos lo que pasó, los respeto mucho, tanto a la actitud como a la obra. Espero que a ellos les pase lo mismo conmigo.

CARLOS VARELA: «ÉRAMOS Y SOMOS DIFERENTES, PERO COHERENTES»

Por Marianela González

Cuando apenas restaban unas horas para que tres cantautores de la llamada «generación de los topos» de la trova cubana se reúnan después de muchos años sobre el escenario, Carlos Varela, entre los primeros en lanzarse de los pequeños espacios a las grandes masas de público, se detuvo para recordar sus inicios y las décadas que les siguieron.

El gnomo, como le conoce ya más de una generación de cubanos, ocupó la sala Che Guevara de la Casa de las Américas, justo en la víspera del primer concierto que reuniera a los integrantes del movimiento de la Nueva Trova, en ese mismo espacio, hace cuarenta y cuatro años. Le acompañó Gerardo Alfonso físicamente; y Santiago Feliú, desde la añoranza que sentirá el público ante la

ausencia del bardo por compromisos fuera de Cuba.

Este concierto recuerda además los años en que aún no escribías canciones, sino que proponías la música a partir de los textos de Víctor [Casaus]. ¿Cómo recuerdas la transición de una escritura a otra y cómo evocarías hoy aquellos años de peregrinaje, de búsquedas?

Recuerdo con mucho cariño esos años llenos de inquietudes, preguntas y necesidad de búsqueda, tanto en lo espiritual como en lo musical y lo poético. Tuvimos fuertes influencias musicales, lo mismo de la nueva canción que se estaba haciendo por aquellos años en Cuba, Brasil, la Argentina y España, que de la música que sonaba en las emisoras del norte que escuchábamos a escondidas con antenas artesanales.

Mi formación musical empezó cuando de niño me colaba en las fiestas del barrio donde bandas de aficionados hacían covers de canciones de *rock and roll* en inglés que estaban de moda entre los jóvenes. Me pasaba horas fascinado con el sonido de cada instrumento, sobre todo la batería. Crecí con cada uno de esos conciertos de barrio y entre los platos de la batería más de una vez vi cuando llegaba la policía y se llevaba a todos los *hippies* de pelo largo.

A finales de los años setenta, mi hermano, que también influyó mucho en mi formación desde el punto de vista de inquietudes poéticas y artísticas, me convenció de hacer teatro. Primero empecé en el pre Guiteras, donde incluso gané algunos premios como actor en festivales nacionales, y luego, cuando murió nuestro padre en 1982, decidí comenzar a estudiar actuación en el Instituto Superior de Arte.

Lo que aprendí del teatro me sirvió como una herramienta fundamental para desarrollar el oficio de la canción, no solo para diseñar la puesta en escena de los conciertos, es decir, la utilización de la luz, la escenografía, la dramaturgia de un *show* o de un disco, sino también para entender mejor cómo

construir una historia, cómo contarla. Es decir, la dramaturgia interna de cada canción. Recuerdo también que en aquellos años, lo mismo íbamos a escuchar a Silvio y a Pablo en la Casa de las Américas, a Mike Porcel en el Hubert de Blanck, un concierto de los *Almas Vertiginosas*, a un ciclo de cine polaco o de cine de Tarkovsky en el Chaplin.

Eran los años de pasarse de mano en mano libros y casetes, todo el tiempo. Teníamos unas ansias enormes de devorar toda la información posible. Esta ansiedad fue algo que marcó a nuestra generación.

También era una suerte que en ese tiempo anduviésemos juntos todos los días con Santi Feliú, Gerardo, Frank, también con Pedro Luis Ferrer, Alberto Tosca, Donato y Roberto, y con pintores, escritores, etc. Todos con una pasión y unas ganas tremendas de decir, de buscarse y encontrarse a sí mismos. Mi apartamento fue durante buena parte de los ochenta un laboratorio, un sitio de encuentros y discusiones entre pintores, cantautores, escritores, filósofos improvisados, críticos de arte, etc. Entre tertulias y en muchos casos acaloradas discusiones fuimos creciendo y, sin darnos cuenta, conformando el discurso poético que luego íbamos a convertir en obras.

Cuenta Gerardo que de los cuatro, fuiste quien primero logró presentarse en grandes espacios, donde muchas personas podían asistir. Eso marcó una diferencia que, pienso, relanzó a toda la generación a otro plano de visibilidad. Más de veinte años después, ¿así lo ves?

Realmente, el primero en tocar para grandes públicos fue Santi Feliú. A principios de los ochenta, junto a Silvio y AfroCuba, se presentó en grandes escenarios de una buena parte de Latinoamérica, Europa y Cuba, haciendo conciertos multitudinarios como el de escalinata de la Universidad y grandes teatros. Santi además fue el primero que fundó una banda y comenzó a hacer con-

ciertos en Cuba y en otros países, sobre todo del Sur.

Mi primer grupo fue un cuarteto de cuerdas con músicos estudiantes del ISA y tocamos en algunos Festivales de la Nueva Trova en el Parque Almendares, a principios de los ochenta. En el año '87 fundé mi primera banda en el ISA y es a partir del '88 que comienzo a llenar grandes auditorios. Primero fue aquel polémico concierto en el Cine 23 y 12, después vino el cine Chaplin en el '89. Poco después me fui a Canarias con Silvio y me quedé grabando mi primer disco: *Jalisco Park*.

A mi regreso, todo sucedió como una explosión a gran velocidad y por eso, a partir del noventa, comencé a tocar en el teatro Karl Marx y otros lugares abiertos con gran capacidad de público, a pesar de que sentía que aún no estaba preparado para semejante responsabilidad.

En esos años, todos estábamos demasiados ocupados en saltar obstáculos, sin saber aún cómo y dónde grabar un disco, viviendo en un país con solo dos estudios de grabación. Queríamos encaminar nuestras carreras dentro y fuera de Cuba, y pienso que cada uno poco a poco fue encontrando su propio camino, su propio estilo y su propia manera de comunicarse con su público.

Si realmente mis conciertos colaboraron, como dices, a relanzar a toda una generación, fue algo en lo que, te digo sinceramente, nunca me detuve a pensar. Si tantos años de peleas, incomprensiones, malentendidos y censuras por tantos personajes con poder, que me acusaron y quisieron apagar me y hacerme desaparecer, si todo esto sirvió tan solo para inspirar a un joven a escribir y a defender lo suyo, entonces valió la pena. Es curioso que muchos de esos personajes ya no estén en el poder. Incluso, muchos se han ido de Cuba y yo sigo aquí.

Creo que cada uno de nosotros hizo un gran aporte, cada uno defendió lo suyo a capa y espada y cada uno contribuyó a de-

finir a una generación y a moldear lo que luego algunos definieron como canción inteligente. Éramos y somos diferentes pero coherentes. Todos hicimos el trabajo, como diría el maestro: «a tiempo y sonriente».

Algunos te han calificado como el más «radical» de tu generación. ¿Así lo ves? Si fuera así, ¿radical en qué sentido y cómo crees que esa radicalidad se ha ido expresando con el paso del tiempo?

Yo no lo veo exactamente así. Creo que todos tenemos algo de radicales y de románticos. Es posible que por el contenido social de algunas de mis canciones me tocara enfrentar a más «delimitadores de primaveras», que siempre buscaban fantasmas en mis canciones y que no solo me censuraron en programas de radio y televisión, sino que incluso en muchas ocasiones quisieron cancelar mis conciertos y mi entrada en determinadas provincias de Cuba. En ese sentido, le tengo que agradecer eternamente a Silvio, quien fue como una especie de Haydee Santamaría para mí, fue mi protector contra muchos extremistas e ignorantes. A partir del '88 tuve una etapa muy dura de acusaciones, estuve un año prohibido hasta en los centros espirituales, pero todo eso, lejos de apagar me, me fortaleció. Esa es la universidad de la calle. Siempre me interesaron mucho los temas urbanos, sociales y polémicos. Quizás eso venga del agudo sentido observador que te enseña el teatro. Me interesaba más la poesía con elementos urbanos que la poesía barroca o con elementos de la naturaleza, como ya venían haciendo otros cantautores. Nunca olvido que cuando conocí a Silvio, a principios del ochenta, me dijo: «trata que tus canciones se parezcan a tu vida, a tu historia, a tu barrio, a tus amigos, a tu perro, etc.», y eso fue lo que hice, aprendí la lección y comencé a contar historias a partir de mis vivencias. Por eso es muy común encontrar en mis canciones elementos como el ruido de la ciudad, el asfalto, el

humo, la gasolina, los transeúntes, etc., porque nací y me pasé cuarenta y cuatro años de mi vida en la calle 23, viviendo encima de una gasolinera.

¿Cómo sientes la posibilidad de este concierto, justo en la víspera del aniversario cuarenta y cuatro del primer concierto de la Nueva Trova, en la misma sala Che Guevara?

Este reencuentro me trae muchos recuerdos. Primero, el recuerdo de aquellos años maravillosos e irrepetibles del movimiento de la Nueva Trova, al que orgullosamente pertenecemos desde el año ochenta.

Pienso en Alberto Tosca y en Pedro Luis Ferrer, grandes influencias en mis comienzos. Gracias a su cariño, generosidad y confianza, me ayudaron a tomarme este oficio más en serio.

Pienso en mi hermano Víctor, quien ahora anda por New York intentando hacer su teatro. Influyó mucho en mí.

Pienso en Noel Nicola, con quien tuve una amistad muy especial en los ochenta. Él fue una escuela para Santi y para mí, el primero de los grandes que cantó dos de mis primeras canciones.

Recuerdo a mi madre Raquel, quien acogió a Santi, Gerardo y Frank como a sus hijos. Siempre les preparaba el té de tantas noches en mi apartamento del Vedado. Recuerdo a muchos amigos con los que anduvimos y crecimos juntos esos años. Grandes hermanos como Joel Suárez, Gunilla, Botalín, Enrique Carballea, Jorge Dalton y muchos otros.

Recuerdo al fotógrafo Luis «El Plátano», quien siempre estaba en los escenarios. Ahora está en el cielo.

Pienso en Carlos Alfonso y el Grupo Síntesis. Son como una familia para mí y me brindaron todo su apoyo con instrumentos y sonido con los que pude hacer mis primeros conciertos con banda.

Pienso en Nelson Vila, quien produjo nuestros primeros conciertos, y en Alejandro

Arrechea, quien comenzó a iluminar mis escenarios.

Recuerdo a Julio García Espinosa, quien confió en mí para hacer mi primer concierto del Chaplin en el año '89.

Recuerdo tantas noches con mis grandes amigos: Puchi Fajardo, Blado Zamora y Omar Mederos, de donde salieron tantos temas.

Me vienen a la mente tantos nombres que están y que no están, que no acabaría nunca.

Recuerdo ahora a Sara, con su vitalidad y alegría de siempre.

Recuerdo a Amaury Pérez. Cuando en el '88 yo estaba prohibido en todas partes, él se me acercó, me echó una mano, me regaló una guitarra y me invitó a hacer una gira, que es la mejor cura que le puede hacer un colega a otro.

Recuerdo tanto a Silvio y a Pablo cantando juntos y pienso en la maravillosa experiencia que ha significado para mí contar con su amor, su amistad, su respeto, sus enseñanzas y su enorme generosidad.

Recuerdo aquellos finales de los años setenta cuando iba a la Casa de las Américas a escuchar a Silvio, Pablo, Noel y Vicente, y en una pared de esa misma sala había una frase de Haydee que decía: «...No solo hay que hacer una canción comprometida, sino también que nos comprometamos».

UN CONCIERTO CON ÁNGEL

Al borde de cumplirse cuarenta y cuatro años del primer concierto que inició el movimiento de la Nueva Trova Cubana con Silvio, Noel y Pablo a la cabeza, la sala Che Guevara sigue siendo un espacio para los buenos herejes.

Los «ángeles» de Haydee, Noel y Sara fueron evocados en el concierto que anoche hizo vibrar no solo la Sala Che Guevara de la Casa de las Américas, sino también la esquina de 3ra. y G, en pleno, de la mano de Gerardo Alfonso y Carlos Varela, dos de los cuatro músicos que reúne el libro *Trovadores de la herejía*, puesto en circulación por la Editora Abril, vísperas de celebrarse los

cuarenta y cuatro años del aquel primer encuentro entre Silvio, Noel y Pablo que marcó el inicio de una nueva etapa de la canción trovadoresca cubana.

Los periodistas Bladimir Zamora y Fidel Díaz Castro, persistentes en su oficio por promover la labor de la nueva trova cubana en la voz de sus propios protagonistas, reunieron más de un centenar de canciones junto a entrevistas y fotografías de la que una vez fue llamada «generación de los topos»: Gerardo Alfonso, Frank Delgado, Santiago Feliú y Carlos Varela.

Fernando Rojas, compañero de generación y testigo de esas vivencias que se tatuaron en la piel de aquellos jóvenes, presentó el volumen. Inició su intervención leyendo un mensaje enviado a Santiago quien no pudo asistir al encuentro por compromisos de trabajo en España, pero que gracias a la generosidad y la amistad de Gerardo y Carlitos, nunca bajó del escenario esa noche. Abrió Gerardo con sus canciones de hoy y de aquellos años, en las que no podían faltar *Sábanas blancas* o *Son los sueños todavía*, tratándose, como dijo, de la «sala en la que estamos y por seguir siendo mi hermano de ideología y de ética».

Luego irrumpieron con Carlitos *Memoorias*, *Foto de familia*, recuerdos y menciones a Platanito, a anécdotas simpáticas de Santiago. El cierre fueron ellos dos —dieciocho años después de haber tocado juntos por última vez— compartiendo canciones con nombres de mujer: *India*, *Giovanna* y para concluir *Para Bárbara*.

Aquí van íntegramente las palabras de Fernando Rojas a sus cuatro amigos, y a continuación, el mensaje que Santi le envió a los suyos.

«Santi:

Te mando el texto que leeré esta noche en la Casa de las Américas para presentar *Trovadores de la herejía*. Como seguramente estarás despierto a esa hora, espero que te

acuerdes de nosotros. A esa hora, ya por allá será 18 de febrero: ese día se cumplen cuarenta y cuatro años del primer concierto de la Nueva Trova y estaremos en el mismo lugar. Un abrazo.

»Buenas noches.

»Parafraseando la canción, puede decirse que Carlos y Gerardo están con sus bandas, Santiago está en España y Frank está en El Sauce. En cualquier caso, el libro que se presenta es de todos ellos, de los cuatro, que no deben confundirse con los otros cuatro, y resulta un extraordinario regalo para todos los melómanos y trovadictos de Cuba, Latinoamérica, España y tierras y mares adyacentes. O sea, para casi toda aquella parte del mundo que disfruta —y subrayo, disfruta— con la canción inteligente y el sabor inconfundible de la cubanía. Por demás, estos cuatro han incursionado más allá de los ritmos propios y las múltiples fusiones que de ellos se han desprendido. Cultivan, entre los cuatro, toda la diversidad musical del planeta. Tal vez por ello, y por lo singulares que hemos sido y seguimos siendo, cuando Santiago llamó 'Planeta Cuba' a una de sus más recientes creaciones, sintetizaba una ética, un compromiso y una perspectiva estética abarcadora y definitoria. La obra de Santiago, Frank, Gerardo y Carlos ya nos marcó para toda la vida.

»Y lo digo porque este es también un homenaje a mi generación, a los contemporáneos de estas canciones que las estamos compartiendo desde hace más de veinticinco años y con toda seguridad lo seguiremos haciendo.

»El libro que armaron Bladimir Zamora y Fidel Díaz Castro es un suceso de la trova cubana. Publicado por la Editora Abril, su plato fuerte son ciento sesenta y ocho canciones de Varela, Santiago, Frank y Gerardo, además de excelentes entrevistas a cada uno de ellos. Tiene un título afortunado y fue prologado con todo derecho y justicia por Vicente Feliú.

La edición es cuidada y hermosa, abunda en fotos espectaculares.

»La lectura de estos versos y su sonido inconfundible y peculiar evoca recuerdos y motiva iniciaciones. La mayor parte de nuestras vidas adultas está en estas canciones. Desfilan ante nosotros la beca, las movilizaciones, el Mariel, las noches de la bohemia habanera de los ochenta, los primeros performances en las calles del Vedado, la caída del Muro, Berlín, el Papa, Gorbachov y Alá... Le hemos cantado al último amor y al Che Guevara con estos amigos y con ellos mismos escudriñamos las angustias de la crisis y devolvemos los golpes que la desigualdad y la apatía propinan a nuestros sueños. La visión del Jalisco Park que se nos perdía apenas anunciaba otros desencuentros y desafíos de una magnitud abrumadora.

»¿Qué nos pasó, Fernan? Me ha preguntado Gerardo, serio y reflexivo. Y nunca logro responderle del todo, ni responderme a mí mismo. Nos pasaron muchas cosas, buenas y malas. Aquel mundo de las primeras canciones, tan imperfecto y tan querido, ya no está más. Probablemente, éramos felices y no lo sabíamos. No se olvida, ni se entrega. La trova sigue. No se muere. No la hemos dejado morir. Ahora es más vasta y más diversa, pero tan beligerante e indagadora como siempre. Nadie ha sabido ni sabe cantarle al amor y a la Patria como los trovadores. Y en la trova está lo mejor de nosotros, que seguimos con ella, aquí y allá. En estas canciones anidan nuestras esperanzas. Con ellas crece nuestra terca voluntad de salvación.

»Dice Frank que el alma se pierde en la carretera, con Santiago, con Gerardo y con Carlitos Varela. En ese verso, perder no quiere decir desaparecer, sino más bien, entregarse.

»Vamos a pasarla bien.

»Gracias.

»Casa de las Américas, 17 de febrero de 2012»

«[...] los años ochenta, junto a Frank, Gerardo y Carlitos, fueron de una riqueza humana y creativa intensas. Prácticamente vivíamos juntos porque nos la pasábamos callejeando, guitarreando y de peña en peña, ejercicio trovadoresco habitual en los años luminosos de la Nueva Trova. Era como una escuela donde aprendimos de nosotros mismos luego de lo aprendido de los trovadores nacidos en la década de los cuarenta, aquellos lúcidos y renovadores trovadores que vivieron en carne propia el nacimiento de la Nueva Cuba. Nosotros traíamos lo nuestro y hasta hoy lo seguimos defendiendo, demostramos ser la continuidad de la canción inteligente, cada uno con su 'qué decir', con sus formas musicales y poéticas tan distintas que fuimos perfeccionando... El caso es que me parece hermoso que hoy se reconozcan nuestros aportes a la canción. Gracias por el libro. La verdad es que me hubiera encantado estar con ustedes, pero cumplo compromisos que ya tenía.

Cariñotes, Santi Feliú»

TROVADORES

Por Eduardo del Llano

El viernes 17 fui a la Casa de las Américas al lanzamiento del libro *Trovadores de la herejía*, escrito por Fidel Díaz y Bladimir Zamora y dedicado a Frank Delgado, Carlos Varela, Gerardo Alfonso y Santiago Feliú. La idea era cerrar con un concierto WWO de los cuatro, pero Santiago estaba de viaje y Frank tenía otro compromiso, así que al final tocaron Carlos y Gerardo.

En el verano de 1985, nerviosos como fotógrafos que van a retratar su primer desnudo, los cuatro NOS-Y-OTROS (GNYO) de entonces nos subimos al escenario del Guiñol con aquellos trovadores casi desconocidos. Presentados poco antes por un amigo común, nos caímos bien, aunque



a mi padre por poco le da un infarto cuando sus cabezas hirsutas, que hacían parecer mi modesta melena poco más que un pelo militar, se presentaron al unísono en mi casa para armar la escaleta del espectáculo que haríamos juntos: ellos, tres o cuatro canciones por cabeza, nosotros algunos textos que les habían gustado especialmente. En realidad, nos prestaron su breve e incondicional horda de seguidores —nosotros llevábamos algo más de un año publicando pero nunca habíamos leído en público, mucho menos en un ámbito teatral— quienes asumieron, supongo, que si sus ídolos nos consideraban buenos, probablemente lo seríamos. Fue Frank quien, tiempo después, habló en nuestro favor con el director de la Casa del Joven Creador (CJC) para que estableciéramos allí nuestros fueros, y así ocurrió: tuvimos una peña mensual durante los dos años siguientes. En esa época, un sábado por la noche podías encontrar en la Casa del Joven Creador a trovadores y poetas que serían leyenda: además de los Cuatro, Donato y Roberto Poveda, Alberto Tosca, Xiomara Laugart, Kiki

Corona, Iván Latour, Ramón Fernández Larrera... asistir al estreno de futuros clásicos, a dúos irrepetibles, a improvisaciones geniales. Y después, a seguir la descarga por ahí.

Tengo una grabación inédita de los cuatro en la CJC, el 18 de enero de 1986. Frank canta, entre otras, *Orden del día*, que según me ha dicho justo estrenaba, y *María flaca*; Gerardo, *Spiritual* y *Amiga mía*; Carlos *La osa menor* y *El viejo*; Santiago *Luna rota* y *Por cuántos lados hay que defender la paz*. En la grabación, como casi siempre en escena, los Cuatro se acompañaban, se hacían armonías; aunque los estilos individuales ya despuntaban, juntos hacían magia.

Esas canciones me hablaban, y aún más, hablaban por mí mejor de lo que yo podría hacerlo nunca. Ahí estaban la ingenuidad y la esperanza, el desencanto, la fe y la rebeldía; ahí estaba gente que hacía canciones desoyendo las fórmulas del éxito, que no rechazaba la publicación, la fama y el dinero, siempre que les llegaran por hacer lo suyo, por decir lo que pensaban sin importar el riesgo. La herejía como blasón, más o menos lo mismo que los GNYO empezába-

mos a asumir intuitivamente —credo, desde siempre, el más «artístico» que imaginar se pueda— y que trabajar con ellos nos mostró definitivamente como sendero, como actitud vital.

Con las intermitencias lógicas, la amistad y la conexión se han mantenido durante todos estos años. Por eso cada vez que miro alrededor buscando gente que comparta mis puntos de vista, encuentro un puñado de sobrevivientes de mi generación, los encuentro a ellos. Por eso también quise que, si no en una grabación oficial, estuvieran juntos en mi *Decálogo de Nicanor*: en los cuatro primeros cortos, cada uno de ellos hace una versión del tema, compuesto originalmente por Frank (e incluido, por cierto, en el libro de marras). Y el concierto del 17... bueno, además de la maravilla de escuchar de nuevo esas canciones, pulidas y más sabias, estar allí me permitió reencontrar socios de esa época, y también gente nueva. Muchos no están aquí, muchos se cansaron, pero había gente nueva. No tanta como en otras épocas, pero más de una amiga de entonces apareció con su hija adolescente que se sabía de memoria las canciones. ■

Tomado de *La Jiribilla*

COMENTARIOS

Armonía popular y armonía en el jazz por Alexis Bosch: Ciclo de conferencias impartidas en la Universidad de las Artes

Onis Yíssel Ruiz

La enseñanza de la armonía en Cuba ha sido encauzada a partir de las influencias obtenidas de escuelas paradigmáticas como la escuela rusa y la norteamericana. Con el triunfo del '59 surgieron múltiples escuelas de arte, conservatorios de música, y el Instituto Superior de Arte fundado hacia el año 1976, como plataforma para el libre acceso del pueblo cubano a la enseñanza artística. Desde entonces colaboraron con los procesos de aprendizaje notables músicos-pedagogos cuyo quehacer ha convertido a estas instituciones en fuente inagotable del talento artístico cubano. De esta forma, han emergido de las academias valiosos exponentes de la música de concierto, la música popular y el jazz, cuya labor ha trascendido las aulas para irradiar en ámbitos como la creación y la interpretación musical.

Sin embargo, aún en la actualidad, las aspiraciones profesionales de aquellos estudiantes de música interesados en la armonía de la música popular y del jazz no encuentran total amparo en los planes de estudio de la academia. Es por ello que durante los meses de marzo y abril, la Universidad de las Artes de Cuba recibió cada lunes un ciclo de conferencias que bajo el título *Armonía po-*

pular y armonía en el jazz. Sus aplicaciones, de manos del reconocido pianista de jazz, arreglista y compositor cubano Alexis Bosch.

Los antecedentes de esta experiencia los hallamos en las clases magistrales y talleres que han impartido importantes músicos cubanos en el Instituto Superior de Arte y otros conservatorios del país. Tales encuentros han estado motivados por el deseo de fomentar en las jóvenes generaciones el gusto y conocimiento sobre la armonía y la interpretación de la música popular y el jazz.

Las principales contribuciones de este primer taller son, precisamente, haber realizado de forma sistemática estas conferencias desde la propia institución universitaria, y abrir con ello nuevas rutas hacia la integración y proyección de disciplinas imprescindibles en la formación del músico cubano de hoy.

Alexis Bosch es una de las figuras del ámbito musical de Cuba que en su trayectoria artística ha proyectado las interinfluencias entre las músicas norteamericana y cubana a través de su estilo creativo e interpretativo, y ahora además como maestro.

Esta ha sido la principal coyuntura para la realización de este ciclo de cinco conferencias dirigido a los estudiantes y profesores de los niveles medio y superior de música. Dirigido, en definitiva, a los músicos con inclinaciones hacia el jazz, la música popular, e incluso algunas vertientes de la música «académica» contemporánea, que estuvieran interesados en aprender y aprehender los fundamentos y aplicaciones de la armonía para su posterior inserción como músicos profesionales en varias aristas de desempeño como la interpretación, la orquestación y la composición musical.

Las lecciones se desarrollaron a partir de la dosificación progresiva de los contenidos, con el propósito de que el estudiante no relacionado directamente con temas elementales de la armonía como *el lenguaje cifrado y las funciones acordales*, se identificara desde el

principio con estos tópicos. De la misma forma, las clases introdujeron contenidos como las estructuras acordales más utilizadas en el jazz y la música popular, diferentes usos de los acordes disminuidos, las tensiones de los dominantes y otros asuntos de interés.

Cada conferencia estuvo orientada desde la teoría hacia la práctica musical inmediata; así, las temáticas abordadas iban encontrando al piano la aplicación del fenómeno armónico aislado, y luego implícito en fragmentos de *standards* del jazz, o bien en improvisaciones de Bosch, siempre agradecidas por los asistentes. Con ese mismo fin, el pianista se apoyó en audiciones de grandes maestros del jazz destinadas —además— a ampliar el espectro sonoro de quienes más que estudiantes devinieron público en cada encuentro.

De forma dinámica e interactiva, fueron abordados con profundidad otros temas como los tocantes a las estructuras a cuatro voces y las estructuras comunes, partiendo de la relación de los estudiantes con lo ya aprendido en las clases de armonía durante el nivel medio. Con todo ello, Bosch recomendó variadas formas de estudio al introducir, por ejemplo, los primeros ejercicios para *voicings* al piano. Hizo énfasis, igualmente, en la importancia de la conducción de voces y del dominio de los distintos enlaces de acordes como premisas válidas a utilizar tanto en los instrumentos armónicos como en los arreglos orquestales.

El ciclo de conferencias se desarrolló entre dos conciertos, uno de apertura y uno de cierre, ofrecidos en el ISA por *Alexis Bosch & Proyecto Jazz Cubano*, agrupación creada y dirigida por el propio pianista en el año 2000 y cuyos músicos regulares están considerados entre los más prominentes jazzistas de la Isla: Orlando Sánchez *Cubajazz* en el saxofón tenor y clarinete, José Ernesto Hermida en el bajo, Yissy García en el *drums*, Emilito del Monte en las tumbadoras y percusión menor, y Robertico García en la trompeta y el fliscorno.

El concierto de clausura tuvo lugar en ocasión del Festival anual *Musicalia* de la Universidad de las Artes, evento destinado a promover y mostrar el trabajo musical de los estudiantes en las distintas especialidades. Para esa ocasión, *Proyecto Jazz Cubano* interpretó obras de Alexis Bosch como *Aire en contra* y *Tan cerca quema*, que serán incluidas en su próximo disco. Además, presentaron el montaje en vivo de *standards* de jazz como una acción didáctica encaminada a mostrar a los estudiantes y público en general las particularidades de este proceso.

Nos queda, por último, lo primero brindar el eterno agradecimiento de los músicos todos, de estudiantes y profesores del ISA y de los conservatorios de nivel medio, por haber contado con la dedicación, el saber puesto en nuestras manos y *la música* de una de las más importantes figuras del jazz en Cuba en la actualidad; a usted, Alexis Bosch, nuestro abrazo y la reiterada invitación para que *la armonía y el jazz* regresen pronto.

El pianista, percusionista, arreglista, compositor y productor musical Alexis Bosch, es egresado del Conservatorio Amadeo Roldán de La Habana. Ha intervenido en agrupaciones de diversas estéticas de creación que van desde la música popular bailable cubana y el jazz, hasta formatos de cámara y el jazzband. Desde el año 1997 Alexis Bosch integró la agrupación *César López Et Habana Ensemble*, junto a la cual se ha presentado en disímiles escenarios nacionales e internacionales. Se ha desempeñado como pianista, compositor, arreglista y productor musical de varios fonogramas galardonados con el premio.

De la agrupación *Alexis Bosch Et Proyecto Jazz Cubano*, su director y pianista ha señalado: *La idea de mi proyecto es esta: Jazz Cubano, la visión desde Cuba del Latin Jazz; porque en esencia es Latin Jazz todo el jazz mezclado que viene del mundo latino [...], los cubanos tenemos una amplia gama de ritmos interesantes para mezclar con el Jazz,*

*creo que el resto de América Latina los tiene también, y muy buenos.*¹

Entre las producciones discográficas de la agrupación cuentan el *CD Round Tumbao*, el *CD Cuban Jazz Journey* y el *CD Proyecto jazz cubano live in Norway por NRK*. *Proyecto Jazz Cubano* ha realizado conciertos en diversos escenarios y festivales de jazz como el *Festival Jazz Plaza* de La Habana, el *Oslo Jazz Festival*, *Sildajazz* y *Varanger Jazzfestivalen*.

En el catálogo de Alexis Bosch cuentan alrededor de ochenta obras creadas para diversos formatos y géneros, así como arreglos y orquestaciones en los que prima la variedad de estilos y combinaciones instrumentales. En la actualidad se encuentra trabajando en lo que ha llamado: «la base de datos de los compositores del jazz en Cuba», proyecto que, auspiciado por el Instituto Cubano de la Música (ICM), tiene como objetivo recopilar, organizar, conservar y promover la creación cubana de jazz. ■

¹ Dalmace Patrick: Entrevista realizada a Alexis Bosch. Julio, 2008.

Onis Yissel Ruiz. Cuba. Profesora del Conservatorio Amadeo Roldán. Estudiante de Musicología del ISA, Universidad de las Artes.

Fonogramas

Costa Rica en su música

Layda Ferrando

Boletín Música ofrece en esta oportunidad producciones discográficas que registran múltiples aristas del entramado musical costarricense llegadas de la mano de Eddie Mora, Ekaterina Chatski, Alejandro Cardona, Marvin Camacho, Otto Castro y Vera Gerner. Realizaciones de música académica y valiosos registros de música popular y tradicional nos acercan desde el sonido y la imagen a la cultura de esta hermana nación. A estos incansables trabajadores por el desarrollo cultural de Costa Rica, agradecemos que nuestra colección se enriquezca con tan valiosos materiales.

□ *Ruidos...voces... Canciones lejanas*. Alejandro Cardona. Intérpretes varios. CD QP 185 Quindecim Recordings, México, 2009.

El violoncellista Álvaro Bitrán (Chile/México) tiene a su cargo la interpretación de la obra *Moyugba orisha*, que abre el disco. *Tlanéhuatl, cuaderno primero* y *Tlanéhuatl, cuaderno segundo (Variaciones sobre La Paulina)* son las piezas siguientes que el pianista costarricense Walter Morales ejecuta para esta grabación. La cuarta obra da título al fonograma: *Ruidos...voces... Canciones lejanas* y su interpretación corre por el Cuarteto Latinoamericano, emblemática agrupación de nuestro continente.

□ *Música de Eddie Mora*. Eddie Mora. Intérpretes varios. CD Audio producciones THE MIX, Costa Rica, 2001.

Cinco emblemáticas obras del compositor costarricense Eddie Mora para diversas combinaciones instrumentales ofrece el fonograma. A cargo del Ensemble Virtual corre el *Concierto para cuerdas* (1999); el Coro de niños y orquesta de cámara de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica interpreta la *Cantata para coro de niños y orquesta de cámara* (1998); el *Cuarteto de marimba, bajo y percusión mixta* (1995) es ejecutado por el Ensemble de percusión de Costa Rica; el Quinteto Miravalles, el grupo Brillanticos y músicos invitados tienen a su cargo la *Suite Ausencia para sexteto de maderas y grupo latino* (1998) y el grupo Editus interpreta el *Terceto para violín, guitarra, teclados y percusión* (1995). Como regalo, el video track *Desde que sale el son!!*, dirigido por Roberto Miranda de Audiovisuales Chirripó.

□ *Premières*. Eddie Mora. Intérpretes varios. CD Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2010.

Como lo indica su título, las siete obras que integran esta producción —sin valor comercial— fueron grabadas en vivo el día de su estreno e interpretadas, en su ma-

yoría, por las agrupaciones para las cuales fueron concebidas. Entre ellas destacan el *Cuarteto No. 3* para cuerdas (2009) por el Cuarteto de cuerdas White en el XXXI Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez y *Retrato III para cuarteto de fagot y clavecín* (2005) interpretado por el Cuarteto de fagotes Phoenix y la clavecinista costarricense María Clara Vargas Cullell en la Universidad de Texas (Austin). Cierra la entrega el video de la obra *La ascensión de Remedios, la bella* (2009) —pieza que abre el fonograma—, a cargo de la Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia, bajo la dirección del compositor en el Teatro Nacional de Costa Rica.

□ *Cuartetos de cuerda*. Eddie Mora. Cuarteto Latinoamericano. CD Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2011.

Grabado en diciembre del 2009 en la Sala Silvestre Revueltas de los Estudios Churubusco, México DF, registra el *Cuarteto N.º 1*, titulado *Retrato V* (2005) así como, el *Cuarteto N.º 2* y el *Cuarteto N.º 3*, de los años 2008 y 2009, respectivamente. En sus notas, la investigadora Ekaterina Chatski expresa: «Con tan solo la primera audición de estas tres obras, se puede perfilar la evolución creadora en la senda artística del compositor. Si en el primer cuarteto hay un manejo sostenido de los colores tímbricos vivos, propios de las obras de su primer periodo; en el segundo y tercer cuarteto, hay una conducción del lenguaje musical hacia el dramatismo, que lleva al compositor a una propuesta del discurso y la forma, plasmada en el tratamiento de la dramaturgia musical, así como en el desarrollo y transformación del material sonoro».

□ *Cantos de la llorona*. Otto Castro. Grupo de Música Antigua Ganassi + Electrónica. CD Acam, ArteKorum y Centro Cultural de España, 2009.

«[...] un homenaje a todas las mujeres que lloran por sus hijos o por sus países en Latinoamérica» es el espíritu que guía esta propuesta discográfica. Fundada en el año 2004, la agrupación de música antigua Ganassi une sus sonoridades a las creadas por medios electrónicos en una fusión donde destaca el sólido trabajo del compositor.

□ *Nowhere like Limón*. Antología de música afrocaribeña de Costa Rica. CD-DVD (4 CD Set.) Programa *Identidad Cultural, Arte y Tecnología* (ICAT), Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2010.

Conformada por un DVD con cuatro películas documentales, cuatro discos de música y una página web; la antología recoge algunas de las más representativas expresiones musicales afrolimonenses. El primero de los discos está dedicado al calipso, y en él se encuentran registrados reconocidos exponentes de este género de Limón; el segundo, junta las realizaciones de este género tradicional con canciones de juego, cuna, cuento y trabajo; el tercero agrupa la música para bandas y comparsas y el cuarto registra bailes de cuadro, coros y música religiosa. El resultado es fruto de una investigación coordinada por la etnomusicóloga Vera Gerner que arrojó cientos de horas de música y de entrevistas, que se concretan en una realización de exquisita factura. ■

Niurka González y Joaquín Clerch, flauta y guitarra virtuosas de concierto en la Casa.

El espacio habitual *Música en la casa* cerró su programa del 2011 con un concierto de excelencia que aunó a dos talentos de la música cubana y latinoamericana: Niurka González y Joaquín Clerch. La Sala Che Guevara de esa institución se vio colmada este enero de un público ávido de buena música, una flauta y una guitarra en manos de dos intérpretes cuya trayectoria artística ha sido avalada por importantes músicos, críticos y lauros a escala internacional.

El programa del concierto comprendió obras originales y arregladas para flauta y guitarra, debido a que no abundan las obras destinadas a este formato. De gran dificultad técnica y vuelo artístico, la selección del repertorio sorteó obras de distintos estilos, épocas y compositores, desde el alemán Franz Schubert y el español Manuel de Falla, hasta el italiano Mario Castelnuovo-Tedesco y el argentino Astor Piazzolla.

El nivel interpretativo de la flautista Niurka González y el guitarrista Joaquín Clerch se evidenció en la interpretación piezas como la *Sonata* de Schubert en tres movimientos y la *Sonatina Op. 205* para flauta y guitarra de Mario Castelnuovo-Tedesco. La obra *Historia del tango* de Astor Piazzolla recibió gran acogida del público en una presentación que supo articular y transmitir de forma magistral el virtuosismo de ambos intérpretes con la antagónica tristeza y carácter enérgico del género porteño. El cierre reservó un ciclo de tres piezas de los compositores Jacques Ibert, Enrique Granados y Manuel de Falla ejecutadas en forma de *Suite* como colofón de un concierto que hizo estallar en una prolongada ovación el

agradecimiento de los asistentes por la magna entrega musical.

La flautista cubana Niurka González es graduada del Instituto Superior de Artes. En la actualidad se desempeña como profesora de esa universidad y su carrera como intérprete de concierto alterna con su trabajo como parte de la agrupación del reconocido trovador cubano Silvio Rodríguez. Ha sido merecedora de múltiples galardones nacionales e internacionales como el Primer Premio del Concurso del Conservatorio Superior de París del año 1997. Se ha presentado en diversas salas de concierto de Cuba y del mundo tanto en solitario como junto a importantes músicos y orquestas.

Una de las figuras más relevantes del ámbito guitarrístico internacional es sin duda Joaquín Clerch. Graduado de la facultad de Música del Instituto Superior de Arte en el año 1989, su carrera ha estado permeada por disímiles galardones obtenidos en importantes concursos de guitarra como el Manuel Segovia de Granada, España; el Heitor Villalobos de Brasil y otros.

Ha compartido grabaciones y presentaciones con destacados músicos del ámbito clásico internacional y varias obras han sido escritas especialmente para que fueran estrenadas por el guitarrista. Actualmente, es catedrático de la Universidad de Música, Robert Schumann, en Dusseldorf.

A Cesária Évora, la diva de los pies descalzos

La cantante caboverdiana Cesária Évora falleció en su natal Mindelo, ciudad de la isla São Vicente de Cabo Verde, el pasado diciembre, cuando contaba ya con setenta años de edad.

Conocida también como la *reina de la morna*, ritmo local que caracteriza el

sentir y las expresiones de tristeza caboverdianas, Cesária fue una de las máximas representantes de esta y otras expresiones de su nación a escala internacional.

Su voz, su música y su interpretación, portadoras de un profundo sentir nostálgico le hicieron obtener un notable prestigio internacional, a partir de las hibridaciones de las músicas folclóricas de su país, con ritmos y géneros foráneos, tal y como se encuentra recogido en discos como *La Diva aux pieds nus* de 1988, *Café Atlântico* de 1999, en donde recurre a ritmos cubanos y brasileños, y *Voz d'amor*, este último galardonado con el premio Grammy 2004 en la categoría de Mejor álbum contemporáneo de world music.

La diva de los pies descalzos logró con su obra evocar y eternizar la cruenta historia de Cabo Verde, marcada siglos atrás por su rol en el comercio de esclavos, por el colonaje portugués, y más recientemente por los problemas de la emigración de su pueblo.

Primera medalla Ramón Emeterio Betances para Calle 13

El pasado diciembre, la agrupación boricua Calle13 recibió en San Juan la primera medalla Ramón Emeterio Betances por parte de la Junta de Directores del Ateneo Puertorriqueño. La condecoración les fue entregada debido a una importante contribución: integrar a Puerto Rico a la América Latina a través de su creación musical.

La ceremonia de entrega de la primera medalla Ramón Emeterio Betances (1827-1898), líder boricua de la insurrección contra el Gobierno español del Grito de Lares, tuvo además réplicas en España y en un acto oficial celebrado en el teatro de la Universidad de Puerto Rico de San Juan.

El cantante René Pérez afirmó a la agencia Efe que recibe esta medalla como algo «más poderoso» y especial que los veintitrés Grammy con que cuenta Calle 13 en la actualidad.

Al respecto de la condecoración, René Pérez expresó su intención de «[...] dejarle saber al mundo entero que todos los que estamos aquí no queremos ser parte de los Estados Unidos», aludiendo así al colonaje yanqui a que esa nación del Caribe se encuentra sometida desde la intervención militar del año 1898.

Al finalizar la gala, el cantante de la agrupación Calle 13, René Pérez, izó la bandera de Puerto Rico frente al Ateneo al tiempo que la cantante de la agrupación PG-13, Ileana Cabra, entonaba las notas del himno revolucionario de esa nación.

El acto fue ocasión propicia además para exigir al gobierno de los Estados Unidos la liberación del prisionero político puertorriqueño Oscar López Rivera, de sesenta y ocho años. Rivera fue encarcelado por integrar las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional de Puerto Rico, organización marxista-leninista que ha luchado, desde décadas anteriores, por la independencia política, económica y social del país de los Estados Unidos.

Nueva producción de la orquesta Música Eterna

De Cuba, Música Eterna es el título del fonograma realizado a partir de obras antológicas del repertorio de la música cubana, que fuera presentado el pasado enero en el espacio que conduce la pianista Alicia Perea en la Casa del Alba Cultural de La Habana.

El disco aúna las individualidades y el talento creativo de dos familias nota-

bles en la enseñanza, la creación y la interpretación de la música cubana en las últimas décadas. Tomaron participación todos los miembros de la familia López-Gavilán Junco: Teresita, la ya desaparecida maestra de la pianística cubana, esta vez aparece como vocalista de la antológica canción *Pensamiento*, de la autoría de Rafael Gómez *Teofilito*; Guido, en los arreglos y la dirección de la orquesta de cámara *Música Eterna*, y las interpretaciones de Aldo en el piano y de Ilmar al violín. Además, la percusión estuvo representada por la familia López-Nussa, en donde tanto Ruy como Ruy Adrián, padre e hijo respectivamente, hicieron gala de su destreza en la interpretación de tan emblemático repertorio.

Licenciado por la casa discográfica EGREM, el proyecto tuvo el privilegio de contar en las notas de presentación con la pluma del reconocido etnólogo, novelista y poeta cubano Miguel Barnet.

El disco propone un recorrido por la música cubana desde la mirada de los intérpretes, al recoger temas de diversos autores, géneros y épocas que han marcado pautas en la historia de la música en Cuba a lo largo del siglo XX. Justa medida entre lo clásico y lo popular desde los autores y temas seleccionados hasta los intérpretes, los formatos y estilo de los arreglos que se presentan.

La compilación de obras integra boletines que comprenden desde las primeras hasta las últimas décadas del siglo XX, pasando también por obras de importantes compositores de la corriente del *feeling* de mediados de siglo. Algunas de ellas son: *Veinte Años* de María Teresa Vera, *Longina* de Manuel Corona y *Perla Marina* de Sindó Garay; *Noche Cubana* y *La Gloria Eres Tú* de César Portillo de la Luz y José Antonio Méndez respectivamente; así como *Te Amaré* y *De qué Callada Manera* de dos de los

máximos representantes de la nueva trova: Silvio Rodríguez y Pablo Milanes. Del repertorioailable encontramos iconos de los géneros son y chachachá como *Échale salsa* de Ignacio Piñeiro, y *La Engañadora* de Enrique Jorrín.

Santo Rey Baltazar: Música y memoria de una tradición afroargentina

Las vísperas del día de San Baltazar, el 5 de enero del año en curso, recibieron en la Argentina el lanzamiento del primer CD documental dedicado de forma íntegra a la música afroargentina: nos referimos al fonograma *Santo Rey Baltazar: Música y memoria de una tradición afroargentina* del antropólogo Pablo Norberto Cirio.

El disco recoge treinta registros de música y relatos diversos que forman parte de la tradición afroargentina actual más extendida en esa nación del cono Sur: el culto a San Baltazar. Tales muestras fueron registradas por el licenciado en Ciencias Antropológicas por la UBA Pablo Norberto Cirio, entre los años 1992 y 2005, en múltiples trabajos de campo realizados en localidades urbanas y rurales de las regiones de Corrientes, Chaco y Santa Fe.

El CD documental *Santo Rey Baltazar: Música y memoria de una tradición afroargentina* fue editado por el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega de Buenos Aires en el 2011: Año Internacional de los Afrodescendientes.

Un regalo para la Casa de las Américas

La Dirección de Música de la Casa de las Américas recibió el pasado enero una caja de música de manos de su creador, el artista argentino Carlos A. Franchimont. La peculiar caja de música resulta

un homenaje a la cultura argentina y, en especial, al tango. Su parte superior es una recreación alusiva de la calle Caminito, ubicada en La Boca, al lado del club de Fútbol Boca, el más popular del país, de la capital Buenos Aires. En él se encuentra ubicada una pareja de bailarines que describe una de las muchas figuras tradicionales del tango al compás de «El Choclo», uno de los más populares temas de este género.

En sus laterales se encuentran Carlos Gardel (el Zorzal Criollo) y Astor Piazzola, íconos del tango argentino a nivel mundial. Otro de los laterales se adorna con la imagen de Diego Armando Maradona, simpatizante de Boca, que para muchos (especialmente la población humilde), «es la imagen del éxito de las virtudes del pobre sobre la aristocracia». Esta foto está colocada de forma que parece contemplar un cuadro de Benito Quindela Martín (pintor originario de la Boca), dedicado a testimoniar la vida del trabajador del puerto. El lateral restante se cubre con la bandera wiphala, de origen aimara, que ha sido adoptada por los pueblos originarios como símbolo de la unión de todos los pueblos latinoamericanos, sin límites políticos.

La Dirección de Música agradece a su creador este regalo, que se encuentra expuesto en esa oficina de la institución, junto a instrumentos musicales y objetos de artesanía que han llegado a través de amigos y colaboradores en distintos momentos de su historia institucional.

Celebrado en La Habana el I Encuentro de Guitarra «Identidades»

Durante los días 1, 2 y 3 de febrero sesionó en La Habana la primera edición del Encuentro nacional de Guitarra «Identidades», que tuvo como sedes la Casa del ALBA Cultural, la Casa de las Américas y

la sala Rubén Martínez Villena de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac).

El evento tuvo como principal objetivo la promoción de noveles intérpretes de la guitarra en la Isla, así como su actualización en tanto formas y estilos interpretativos. El encuentro propició además el intercambio abierto entre compositores, intérpretes y público. Estuvo organizado por la Asociación de Músicos de la Uneac, presidida por el maestro Guido López Gavián, y contó con la dirección artística de los maestros guitarristas y compositores Freddy Pérez y Eduardo Martín.

Este primer certamen alternó su programación entre conciertos y clases magistrales de Freddy Pérez y Jorge Luís Chicoy, importantes representantes del ámbito guitarrístico cubano que brindaron sus conocimientos teóricos y prácticos sobre la interpretación de obras del repertorio nacional e internacional de diversas épocas y estilos.

Las acciones de «Identidades» aunarón el talento joven al de reconocidas figuras de la guitarra en Cuba. De esta forma, los estudiantes de las escuelas de música compartieron experiencias con guitarristas de sólida trayectoria artística entre los que se encontraban Jesús Ortega y la orquesta de guitarras *Sonantas Habaneras*, el dúo Savarez, el trío Alter Ego, el cuarteto Bayado, y los dúos Bona Fide y Contrastes. Asimismo la interpretación de Rosa Matos, Luís Manuel Molina, Yalit González, Galy Martín, Pedro Enrique Peña, Esteban Campuzano, Ricardo González, Rogelio Montenegro, constituyó un siempre esperado encuentro.

Murió Spinetta, uno de los grandes músicos del rock argentino

El rock argentino perdió con la muerte de Luis Alberto Spinetta al máximo ar-

tista de un género al que dotó de magia, innovación y sensibilidad en más de cuatro décadas de consecuente trayectoria. El músico falleció el pasado 8 de febrero en su casa, rodeado por sus cuatro hijos, tras una larga enfermedad.

Autor, guitarrista y cantante, pero también poeta y pintor, el «Flaco» supo colmar de una elevada concepción estética a cada uno de los pasos que dio desde su nacimiento, el 23 de enero de 1950 en el barrio porteño de Belgrano.

Mentor de grupos esenciales desde los que fue regalando su impronta como Almendra, Pescado Rabioso, Invisible, Jade y Los Socios del Desierto y de un prolífico camino en solitario, el creador dio forma a una obra volcada en más de 40 álbumes donde sus canciones constituyeron un alegato estético que signó al rock argentino y lo sostuvo como un espacio fértil para la creación.

Festival de música antigua Esteban Salas en La Habana

Entre los días 14 y 25 de febrero La Habana celebró la novena edición del Festival de música antigua Esteban Salas, auspiciado por la Oficina del Historiador de la Ciudad, el Centro Histórico de La Habana Vieja y el Conjunto de Música Antigua Ars Longa. Importantes profesores, solistas y agrupaciones de Italia, Francia, Alemania y Cuba se reunieron en la capital cubana en un encuentro que promovió el rescate y difusión de la música antigua.

El festival tiene como objetivo fomentar el interés y conocimiento de la música antigua en investigadores, intérpretes y público en general. Todo ello con una plataforma de acciones que comprendió conciertos, talleres de interpretación musical y de construcción de instrumentos antiguos; cursos

prácticos de danzas y proyección de materiales audiovisuales, conferencias y clases magistrales.

Entre las conferencias impartidas cuentan *Gaiteros. Tradiciones gallegas y asturianas en La Habana*, ofrecida por una integrante de *Ars Longa*, la licenciada Susana de la Cruz, con la participación de la Banda de Gaitas de La Habana.

Además, tuvieron lugar las conferencias que mostraron los contenidos de tres libros de gran importancia para el patrimonio musical hispano y cubano, lanzados en ocasión del festival. Se trata de los textos de tres musicólogas cubanas: el libro octavo de *Esteban Salas, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1903)*, de la doctora Miriam Escudero, presentado por la doctora María Antonia Virgili, catedrática de musicología de la Universidad de Valladolid; *Juan París, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845)*. *Villancios de Navidad*, de la máster Claudia Fallarero, y *Cratilio Guerra Sardá (Santiago de Cuba, 1835-1896)*. *Repertorio religioso*, de la licenciada Francesca Perdigón.

Algunos de los intérpretes que se dieron cita en La Habana para la celebración de estas jornadas fueron los maestros Paolo Pandolfo (Italia) y Martin Rost (Alemania), quienes ofrecieron además clases magistrales de viola da gamba y de órgano respectivamente.

Por Cuba, intervinieron diversas agrupaciones que cultivan la música antigua como la Camerata Vocale *Sine Nomine*, el Conjunto de Música Antigua *Ars Nova*, de Santa Clara, y el Ensemble *Exsulten*, de Bayamo. Asimismo del principal anfitrión y promotor de esta música en el país, el Conjunto de Música Antigua *Ars Longa*, dirigido por Teresa Paz, quien ha devenido también la principal artífice de este Festival.

El estreno de *Semper Dowland Semper Dolens*, basada en la vida y obra del célebre compositor y laudista inglés John Dowland (1563-1626) fue el concierto de clausura del evento. La puesta en escena estuvo a cargo de la agrupación *Ars Longa*, y del reconocido actor cubano Osvaldo Doimeadiós, en el Palacio de los Matrimonios de Prado, antiguo Casino Español de La Habana.

Importantes salas de concierto de la capital brindaron sus espacios para la realización del evento, entre ellas destacan la Iglesia de Paula, la Basílica menor del Convento de San Francisco de Asís, la Casa de las Tejas Verdes y el Museo Napoleónico

La Habana celebra IX Concurso Nacional de Guitarra Isaac Nicola

Entre los días 4 y 10 de marzo, La Habana acogió la novena edición del Concurso Nacional de Guitarra *Isaac Nicola* 2012, creado con el fin de homenajear a ese gran guitarrista y pedagogo cubano que fue Isaac Nicola, a partir de la promoción y rescate de la guitarra de concierto en las nuevas generaciones.

En esta oportunidad, el concierto inaugural estuvo protagonizado por el reconocido guitarrista cubano Joaquín Clerch, en un recital que rindió homenaje a Marta Cuervo, guitarrista cubana fallecida en el año anterior, que se destacó como una de las más importantes pedagogas del instrumento en el país.

La programación del evento contó, además de las sesiones del concurso, con diversas clases magistrales y conciertos ofrecidos por jóvenes guitarristas galardoados en ediciones anteriores. En esta ocasión destacaron las interpretaciones de Andrea González Caballero y Junior Zambrana Sarracent, y de importantes figuras del ámbito guitarrístico

mundial como los maestros españoles David Martínez y Carles Trepát, miembros del jurado del concurso. El jurado estuvo integrado además por Joaquín Clerch y Jesús Gómez de Cuba, Michael Macmeecken de Gran Bretaña y Georg Schmitz de Alemania.

Auspiciado por el Centro Nacional de Música de Concierto y el Instituto Cubano de la Música, el concurso Isaac Nicola convoca a los guitarristas cubanos de hasta treinta y cinco años de edad. Las competencias se extendieron durante tres vueltas eliminatorias. En ellas los concursantes debieron interpretar piezas obligatorias como conjuntos de estudios para guitarra de Leo Brouwer y Heitor Villa-Lobos; además del *Nocturnal* de Benjamín Britten y las *Cinco Bagatelas* de William Walton, entre otras. Para la vuelta final del concurso cada participante debió presentar uno de los siguientes conciertos para guitarra y orquesta: *Concierto Op. 99 en Re mayor* del compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, o bien la *Fantasia para un gentilhomme* del español Joaquín Rodrigo.

Como es usual, la gala de premiaciones se celebró junto al concierto de clausura del certamen. De esta forma, Josué Rodríguez Fonseca, ganador del primer premio de esta edición, interpretó el *Concierto* de Mario Castelnuovo-Tedesco junto a la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección del maestro Enrique Pérez Mesa. La actuación del joven laureado estuvo acompañada por la presentación del guitarrista David Martínez, quien interpretó el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, y otras obras de importantes compositores como Domenico Scarlatti e Isaac Albéniz. El segundo y tercer lugar lo obtuvieron los jóvenes guitarrista Yosniel Riera Cabrera y Alejandro Acosta.

Premio BarnaSants 2012 para Víctor Casaus

El poeta, narrador y cineasta cubano Víctor Casaus, director del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, fue galardonado el premio en la categoría de Activismo Cultural de la decimoséptima edición del Festival de Canción de Autor BarnaSants 2012 de Cataluña. Casaus fue merecedor de uno de los tres lauros que otorga ese festival, acompañado de dos importantes personalidades del ámbito cultural iberoamericano que también merecieron ese honor: el cantautor valenciano Joan Amèric, y el cantautor uruguayo Daniel Viglietti.

La XVII edición del festival se inició esta vez por Cuba, con el concierto ofrecido por la cantante y compositora mallorquina María del Mar Bonet junto a importantes músicos de jazz cubanos como el bajista Jorge Reyes, el pianista Alejandro Falcón y el clarinetista y saxofonista Ernesto Camilo Vega. La presentación tuvo lugar en el mes de enero en el teatro Lázaro Peña de La Habana. María del Mar Bonet fue laureada en el certamen internacional *Cubadisco 2011* por el CD *Belver*, del sello Picap.

El Festival BarnaSants 2012 se extendió hasta mayo del presente año. El cierre del evento se realizó en la ciudad de Montevideo con una muestra de la cultura catalana y un homenaje a Mario Benedetti.

Nuevas Músicas por la Memoria 2012

La Argentina acogió durante los días 29, 30 y 31 de marzo la segunda edición del evento *Nuevas Músicas por la Memoria* (NMXMLM), celebrado en el *Espacio Cultural Nuestros Hijos* de Buenos Aires.

«Compromiso firme con los Derechos Humanos, por la memoria y por la profundización de la democracia» fue el slogan de este encuentro que persiguió dar luz y voz a compositores e intérpretes de la música contemporánea argentina sobre temáticas como la presunta abstracción y aislamiento de su música respecto a su pensamiento y posición política y social, a la vez que intervenían con su obra como portavoces de una sociedad más justa, equilibrada e inclusiva.

En este sentido, NMXMLM pretendió promover e integrar a los músicos argentinos al importante proceso de cambio ideológico, político y social que se gesta en esa nación y en toda la América Latina. El proyecto aboga además por la aprehensión de valores como la solidaridad, la equidad social y la recuperación de la patria como un compromiso de primer orden, sea este manifiesto en las obras musicales, o bien en la acción de sus creadores.

Con idea original y dirección de Jorge Sad Levi, NMXMLM tuvo un comité organizador integrado por Nora García, Ana Foutel, Claudio Alsuyet. Entre las instituciones que auspiciaron el evento estuvieron el Laboratorio de Investigación y Producción Musical y la Secretaría de Cultura de la Nación.

La programación contó con la puesta de música y audiovisual generada a partir de medios acústicos y electroacústicos, así como un espacio dedicado al intercambio y debate de criterios en torno al *tema Música contemporánea y dictadura*, en una mesa redonda que tuvo como moderadora a la pianista Ana Fotuel. Algunas de las obras presentadas fueron *Viet-Man* (Video y electroacústica) de Pablo Bachmann; *Cadencia chicha* (Acusmática) de Pablo Bas; *Recuerda* (Acusmática), creada es-

pecialmente para NMXML de Marcelo Subrebst; *D-Cajón* (Video para cajón peruano y electroacústica en vivo con la participación de Oscar Grela (cajón) y Daniel Schachter (procesamiento en vivo), con imagen de Juan Otegui; *Materiales de acompañamiento y memoria del Ensemble Resplandecencias*; *Si acaso la mirada* (Para video arte y piano preparado) de Patricia Elizabeth Martínez, entre otras.

En Cuba lloran los cueros: la rumba pierde a dos ilustres rumberos

La rumba está de luto. Este 2012, Cuba despidió a dos de los más grandes exponentes del género: el Goyo Hernández y Papín Abreu, en enero y abril respectivamente.

Gregorio Hernández Ríos *El Goyo* fue percusionista y cantante, bailarín, coreógrafo y profesor. Nacido el 17 de noviembre de 1936, *El Goyo* fue fundador y profesor del Conjunto Folklórico Nacional, y se desempeñó como Profesor Titular del Instituto Superior de Artes de Cuba (ISA) y como director de la agrupación Obba-llú, además de contar con una senda trayectoria como percusionista, cantante y bailarín de rumba, entre otras actividades que han hecho de él una figura imprescindible de la cultura musical cubana.

Durante su vida, *El Goyo* recibió varias nominaciones a los premios Grammy y Cubadisco, obteniendo el Grammy del año 2001 por su intervención como intérprete en el fonograma *La Rumba soy yo*, que logró aglutinar a varias estrellas de la rumba y la música bailable en Cuba. Realizó presentaciones de excelencia en diversas ciudades de Europa, la América y el Caribe.

Luis *Papín* Abreu fue fundador, en el año 1963, de la mítica agrupación

cubana de rumba Los Papines. Surgida a modo de cuarteto de rumba, estuvo integrada en sus inicios por los hermanos Abreu: Ricardo (Papín) y Alfredo, ya desaparecidos, el propio Luis y Jesús. La agrupación habanera se encuentra entre las más destacadas del género en Cuba, con el formato tradicional de instrumentos de percusión y voces. A ella Luis Abreu consagró su vida, distinguiéndose por sus cualidades como percusionista y cantante.

Luis Abreu Hernández falleció en La Habana a los setenta y tres años de edad luego de haber sido sometido a una intervención quirúrgica cardíaca que no sobrepasó.

A lo largo de sus casi cinco décadas de labor, Los Papines han explorado en su repertorio, las distintas variantes de la rumba, sones, boleros, y otros géneros asociados al quehacer musical cubano que adoptan en cada interpretación el estilo de la emblemática agrupación. Se han presentado en múltiples países de la América Latina, Europa y África.

Proclamada la rumba Patrimonio Cultural de la Nación

El pasado febrero la tradición musical cubana recibió una merecida distinción. Y es que una de las manifestaciones músico-danzarias de mayor trascendencia y arraigo en la cultura popular, la rumba, fue proclamada Patrimonio Cultural de la Nación.

La celebración tuvo lugar en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba Uneac, en donde su presidente, el escritor, poeta y etnólogo cubano Miguel Barnet realizó su declaración oficial, calificándola como un hecho que reconoce la diversidad y riqueza del acervo popular cubano. En ese momen-

to, Gladys Collazo, presidenta del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, brindó algunas referencias del proceso mediante el cual la Rumba llegó a convertirse en el primer género músico-danzario que recibió ese reconocimiento.

Estuvieron presentes en la gala varias generaciones de rumberos como Amado Dedeu, Justo Pelladito y Eloy Machado. La gala rindió tributo además a rumberos de todos los tiempos, por lo que fueron evocados grandes figuras como *Malanga*, Chano Pozo, *Tío Tom* y los recientemente desaparecidos Gregorio *El Goyo* Hernández y Luis *Papín* Abreu.

Convocatoria a la XIX edición del Foro de Compositores del Caribe

Entre los días 23 y 27 de julio se celebrará en la ciudad de Panamá la decimonovena edición del Foro de compositores del Caribe. Organizado por la Red de Compositores y Musicólogos *del Caribe* de la Universidad de San Juan, Puerto Rico, el evento estará dedicado al reconocido compositor panameño Carlos Alberto Vázquez, con motivo de cumplirse sus sesenta años de vida, cuarenta de labor como compositor, y veinticuatro como director del Foro. Además, durante el evento se realizará un homenaje al ya desaparecido maestro Roque Cordero.

Los compositores interesados en participar deberán presentar distintas piezas de su autoría, teniendo en cuenta algunos de los siguientes instrumentos que pueden incluirse como instrumentos solistas o con diferentes combinaciones instrumentales: flauta (hasta 2), oboe, clarinete (hasta 12), fagot (hasta 3), corno (hasta 3), trompeta (hasta 8), trombón (hasta 6), percusión (hasta 6), violín (hasta 6), viola (hasta 4), cello, contrabajo (hasta 2), piano, saxofón soprano (hasta 2), saxofón barítono.

El comité organizador del evento brinda la posibilidad de que cada compositor presente una ponencia no mayor de treinta minutos sobre distintos aspectos de su labor creativa, de la cual debe indicarse el título al ser enviada.

Musicólogo chileno Alfonso Padilla recibe Orden al Mérito Gabriela Mistral

Alfonso Padilla recibió la Orden al Mérito Gabriela Mistral el pasado 4 de abril, por su gran aporte a la cultura y educación. Padilla, destacado musicólogo y compositor chileno, actualmente radicado en Finlandia, donde realiza clases en diferentes diplomados de música de la Universidad de Helsinki, ha desplegado un amplio trabajo de divulgación de la música chilena y latinoamericana, tanto docta como popular, tanto desde sus trabajos de investigación como desde las aulas.

La ceremonia de entrega tuvo lugar en la embajada de Chile situada en la ciudad de Helsinki (Finlandia) y contó con la presencia del galardonado junto a importantes diplomáticos, educadores y personalidades cercanas a la cultura.

La Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral es una alta condecoración instituida en 1977 por el Gobierno de Chile, que la otorga a personalidades nacionales y extranjeras en reconocimiento a su contribución en beneficio de la educación, la cultura y el enaltecimiento de la función docente.

Homenaje a José María Arguedas en Berlín

Bajo el título «El canto de las cuerdas - Hommage an José María Arguedas», el concertista de guitarra peruano Ricardo Villanueva ofreció un recital en la sala Theodor-Heuss-Saal - Rathaus Schöneberg (John F. Kennedy Platz - Berlin) el

pasado 24 de abril. El repertorio seleccionado para la ocasión incluyó temas tradicionales de los departamentos de Ayacucho, Apurímac, Cusco, Arequipa, Ancash, Puno, Huancavelica; abarcando géneros musicales como el yaraví, huayno, wayño, toril, marinera, qachwa y carnaval, todos ellos adaptados para la guitarra solista por Villanueva. Además, se interpretaron temas que el propio José María Arguedas recopiló, a lo largo de su vida, como el carnaval de Tambobamba, Arvejas Saruy (La trilla de arvejas), entre otros; arreglados por el propio intérprete para su instrumento.

Este concierto extiende las celebraciones por el centenario del nacimiento del escritor y antropólogo peruano (1911-2011), que motivó numerosas acciones dentro y fuera del Perú. Entre ellas, destaca un concierto en Alemania el 15 de abril de 2011, organizado por el Instituto Iberoamericano de Berlín titulado, «El Canto de las Cuerdas - Hommage zum 100 geburtstag von José María Arguedas», en el cual participaron los concertistas peruanos Virginia Yep, Ricardo Villanueva y David Sandoval. Para esa ocasión, cada guitarrista se presentó como solista, proponiendo —entre otras obras— recopilaciones de Arguedas adaptadas para la guitarra, y como colofón del evento se unieron los tres en el escenario para juntos interpretar la obra Yacutusuy (Virginia Yep) dedicada al agua, tema fundamental en la cosmovisión andina. Esta presentación funge entonces como antecedente del concierto realizado este año en ese mismo marco por Villanueva.

Nacido en Lima en 1981, Ricardo Villanueva es también investigador de la música tradicional peruana, especialmente de la zona de los Andes. Como concertista de guitarra cuenta entre

sus maestros al reconocido guitarrista peruano Raúl García Zárate, con quien viene trabajando en la transcripción de sus obras. Ha ofrecido conciertos y clases maestras en Alemania, Francia, España, Ecuador, Bolivia y Perú. Ha representado al Perú en diversos festivales y congresos internacionales.

Su discografía comprende *Canciones de agua, fuego, viento y tierra* (2007), libro-CD que contiene temas recopilados por José María Arguedas, producción auspiciada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Perú; *Chayraq – Guitarra Andina* (2008), que contiene arreglos de música tradicional para guitarra solista y una obra original, *Puro sentimiento* (2010) y *A ti Huamanga* (2011, junto al dúo japonés «Parihuanita y Auki»), ambos de música tradicional de Ayacucho. Además participa en el CD *Playing Marcus Vinicius*, editado por la casa *Sonitus* de Italia, junto a guitarristas de diversos países.

Dirige la Asociación Cultural Cuerdas al Aire, que difunde el arte de la guitarra y organiza cada año el Festival Internacional de Guitarra en el Centro Cultural Peruano Japonés de Lima.

Encuentro con la Musicología cubana

Encuentro con la Musicología cubana fue el nombre del ciclo de conferencias impartido por las musicólogas Grizel Hernández y Liliana González, durante los días 25 y 26 de abril en ocasión de la *Cátedra Abierta de Música Popular*, desarrollada por la facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo en Argentina.

Liliana González Moreno presentó la conferencia *Itinerarios historiográficos: la producción académica en torno a los géneros de la música popular cubana*; mientras Grizel Hernández Baguer ex-

puso sus resultados en torno a la *Musicología en Cuba. Historia y presente; La obra de Argeliers León y sus aportes a la musicología cubana*, y realizó la proyección de su documental *Argeliers*, en torno al quehacer de esa figura magna de la musicología en Cuba.

Estas conferencias tienen el objetivo de dar a conocer aspectos históricos y conceptuales asociados al desarrollo de la musicología en Cuba. Además, pretenden explorar las experiencias que, en las distintas líneas de investigación, han convertido a la Isla en un modelo para el impulso y perfeccionamiento de la musicología en Latinoamérica.

Surgido en el 2003, el espacio Musicología y Música Popular ha estado encaminado a la presentación, difusión e intercambio de las investigaciones sobre diversas temáticas relacionadas a la música popular en la América Latina. De esta forma, tanto los docentes de la facultad de Artes y Diseño de la UN-Cuyo, como los musicólogos e investigadores invitados de otras naciones contribuyen a la exposición y circulación del nuevo conocimiento obtenido sobre múltiples prácticas, movimientos, creadores e intérpretes que continúan engrosando la historia de la música popular latinoamericana.

Celebraciones por el primer Día del jazz

La Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. UNESCO proclamó el 30 de abril como el Día Internacional del Jazz, como respuesta a una iniciativa promovida por el compositor y pianista norteamericano Herbie Hancock, uno de los principales artífices del jazz en el mundo y embajador de Buena Voluntad de la UNESCO en el año 2011.

De esta forma, músicos y públicos podrán celebrar en el marco de esa jornada el día del jazz, un género que, tendiendo como premisa la «libertad», ha trascendido fronteras y aunado, a través de la música, las culturas de diversas naciones del mundo.

En Nueva Orleans, la meca del jazz, tuvo lugar el festival *Jazz and Heritage*, en el que participaron reconocidos jazzistas como Terence Blanchard, Ellis Marsalis y el doctor Michael White, entre otros. París, por su parte, celebró durante varias jornadas que incluyeron clases magistrales, talleres de improvisación, y un concierto de cierre que tuvo como protagonistas al propio Herbie Hancock junto a los jazzistas Tania María (Brasil) y Hugh Masekela (Sudáfrica).

Cuba ha realizado también múltiples aportes al género. Desde la cristalización de la vertiente del jazz latino o afrocubano en los años cuarenta, hasta la creación de obras significativas del jazz y estilos de interpretación de jazzistas cubanos, el quehacer jazzístico cubano ha permeado al género, dando lugar a una prolifera actividad de los jazzistas cubanos, muchos de los cuales hoy se erigen como personalidades de impacto mundial.

Es por eso que se realizaron diversas presentaciones en centros importantes del jazz en La Habana como Los Jardines del Mella, el Club de jazz La Zorra y el Cuervo, y el gran concierto en el Teatro Mella. En la celebración intervinieron importantes exponentes del jazz en la Isla como la Jazzband del maestro Joaquín Betancourt, Emilio Morales y los Nuevo Amigos, el proyecto del bajista Jorge Reyes, así como intérpretes de excelencia como el pianista Rolando Luna, el saxofonista Germán Velazco y el violinista William Roblejo.

III Encuentro de Etnomusicología Visual – MusiCam 2012

La Universidad de Valladolid recibió el III Encuentro de Etnomusicología Visual – MusiCam 2012 celebrado durante los días 3 y 4 de mayo del presente año.

Auspiciado por el Aula de Música de la Universidad de Valladolid en colaboración con el proyecto *MiradaSonoras*, el encuentro anual se realizó por vez primera en el año 2010, y ha contado con la égida de importantes etnomusicólogos como el argentino Enrique Cámara de Landa. Este tercer encuentro fue dirigido por la investigadora italiana Grazia Tuzi. El evento se desarrolló en forma de ciclo de proyecciones-conferencias de documentales y materiales audiovisuales que giraron alrededor de diversas temáticas relativas a la investigación etnomusicológica.

La programación del evento estuvo encaminada a promover la utilización del video como una herramienta de investigación y divulgación, al tiempo que relacionó a los participantes con la utilización de procedimientos y técnicas de la documentación e investigación etnomusicológicas. Asimismo, el encuentro propició el intercambio abierto entre los participantes y los autores e investigadores de los trabajos presentados, sobre algunos temas como las ventajas y desventajas que ofrecen los avances tecnológicos a la producción del conocimiento científico, y su impacto en la comunicación de los músicos con las audiencias, y en los mensajes que su música pretende transmitir.

CONTEMPO 2012 – XI Seminario de Composición Musical

El XI Seminario de Composición Musical, Contempo 2012, con sede en la

Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional, tuvo lugar entre el 2 y el 4 de mayo, y contó con la participación de reconocidos compositores nacionales e invitados de otras latitudes, entre los que se contaron Reza Vali, de Irán; Cergio Prudencio, de Bolivia; Alfonso Fuentes, de Puerto Rico, y Andrés Posada, de Colombia.

Como parte de este seminario, el miércoles 2 de mayo se ofreció el foro *Creación Contemporánea: tres visiones*, a cargo de Reza Vali, Cergio Prudencio y Alfonso Fuentes, en la Sala 107 de la Escuela de Artes Musicales. Ese mismo día, en la tarde-noche, el Auditorio Óscar Alfaro de la Universidad Nacional acogió el primer recital del evento, en el que fueron interpretadas las obras *Danzando con una pena mulata*, de Luis Monge; *Lejanas lejanías y No digas nada*, de Cergio Prudencio; *Canto y danza de los innúmeros abuelos*, de Alejandro Cardona; *Plena N.º 3 para piano e Improvisación para piano*, de Alfonso Fuentes; *Conversaciones y Dos piezas contrastantes*, de Andrés Posada; *Kismet (Calligraphy N.º 7)*, de Reza Vali, y *Cuadros de otra exposición, Improvisaciones Opus 262ª*, de Mario Alfagüell.

La jornada siguiente reservó la conferencia *Instrumentos nativos y creación contemporánea* a cargo de Reza Vali y Cergio Prudencio, que tuvo lugar en el Auditorio Óscar Alfaro de la Universidad Nacional. En el concierto de esa noche, ofrecido en el Auditorio de la Facultad de Bellas Artes de la UCR, se escucharon obras del repertorio latinoamericano contemporáneo, entre las que se contaron *Conversaciones para dos violines y Dos piezas contrastantes*, de Andrés Posada; *A Inés y Prólogo y posludio para Carmen*, de Eddie Mora; *Nocturno y Aquelarre y Juego N.º 3, De cuentos y leyendas*, de Marvin Camacho; y *K 509*, de Luis Diego Herrera.

El Auditorio de la facultad de Bellas Artes de la UCR se reservó la jornada de clausura, dedicada a resaltar la creación costarricense más contemporánea. En esta ocasión se interpretaron las obras *Alákolpa Stse (Canto de las Mujeres)*, de Mauricio Zamora; *Calle Glóster*, de Byron Latouche; *Las eríneas, tres miniaturas*, de Berny Siles; *Interfase a 4*, de Guido Sánchez; *Enheduanna*, de Otto Castro; *Cuarteto N° 1*, de Sebastián Quesada, y *Mobile 1* y *Mobile 2*, de José Mora.

Este seminario fue el espacio propicio para presentar tres producciones discográficas recientes: *Ruidos... Voces... Canciones lejanas*, de Alejandro Cardona; *Mujeres*, de Eddie Mora, y *Caminos*, de la Orquesta Sinfónica Municipal de Heredia.

El XI Seminario de Composición Musical fue patrocinado por la facultad de Bellas Artes, la escuela de Artes Musicales, la escuela de Estudios Generales, la Radio Universidad de Costa Rica y la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica; la escuela de Música y el Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística de la Universidad Nacional, y la Asociación de Autores y Compositores Costarricenses (ACAM).

Cubadisco 2012. Latinoamérica en La Isla de las mil cuerdas

Mayo recibió en La Habana la XVI edición de la Feria Internacional Cubadisco 2012, bajo el título *La Isla de las mil cuerdas*. El evento estuvo dedicado a la guitarra, por lo que fungió como Presidente de Honor el destacado guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer, y se rindió homenaje a tres grandes compositores e intérpretes de ese instrumento en Cuba: José Antonio, Níco Rojas, Francisco Repilado *Compay Segundo* y Vicente González Rubiera *Guyún*.

Durante nueve jornadas músicos, especialistas y públicos concurrieron en acciones diversas relacionadas con la música y el quehacer discográfico en general como conferencias, concursos, clases magistrales y conciertos. Pero no sólo el disco y la música cubana confluyeron en el certamen, catalogado como el festival más importante del disco en Cuba.

La presente edición contó con la participación de más de un centenar de reconocidos artistas y músicos extranjeros, como los guitarristas Dominic Millar y Gary Sanford, de Gran Bretaña; quienes fungieron como invitados especiales del Concurso de improvisación de la guitarra en el rock, uno de los eventos que trajo consigo este encuentro.

El programa del evento comprendió además conciertos de reconocidos intérpretes y agrupaciones internacionales como el guitarrista brasileño Yamandú Costa (quien también ofreció clases magistrales), el folclorista ecuatoriano Enrique Males, los guitarristas españoles Oscar Herrero y Julia León, el cantautor italiano Gianluca Grignani y arpistas como la mexicana Verónica Valerio y el uruguayo Carlos Reyes.

Las naciones que alcanzaron mayor participación en el certamen fueron México, con músicos invitados de Veracruz, y Puerto Rico, este último con más cuarenta artistas participantes.

El habitual Simposio Internacional Cubadisco, desarrollado en la sede del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), contó esta vez con ponencias y conferencias como «Entre Cuerdas y Emblemas de la cultura cubana en el mall o Plaza Nacional de Washington DC», por el musicólogo cubano Danilo Orozco, intervenciones sobre la música popular tradicional de Panamá, el arpa y el violín desde Paraguay y la trascendencia del tres en la

trayectoria musical del guantanamero Chito Latamblé.

Por su parte, el Premio Internacional Cubadisco 2012 fue otorgado a catorce fonogramas realizados por músicos de doce naciones. Entre ellos cuentan el *CD Mafuá* del guitarrista brasileño Yaman-dú Costa, quien ofrecerá dos conciertos en el marco del evento, y lo recibe por segunda ocasión el grupo boricua *Calle 13*, esta vez por su disco *Entren los que quieran*. Fueron laureados además el *CD Los cuatros de Blasón*, de Iluminado Dávila, Tony Mapeyé y varios intérpretes de Puerto Rico; el *CD Pebeta de mi barrio*, de Malena Muyala del Uruguay; el *CD Cantos a las casas*, de Elvira Espejo, Alvaro Montenegro y El palafonista de Bolivia; el disco *Ignite*, de Carlos Reyes, Paraguay; y el *CD Colección Plural Venezuela* del Centro de la Diversidad Cultural de Venezuela. Otros discos galardonados con el premio fueron, de España: *Orquesta Sinfónica Verum*, de Oscar Herrero y Miguel Romea; *Bailando con Lecuona*, de los *Troveros de Asieta*; y *Raíces del mundo*, de Benito Cabrera y el *Cuarteto Capriccio*. De Italia, el *CD Romántico rock show*, de Gianluca Grignani; de Guinea: *My life*, de Sia Tolno; de Mali, *Fatuo*, de Fatoumata Diawara; y de Cuba y los Estados Unidos, el disco *Montuno*, de Stephen Harris, David Sánchez, Christian Scout, Rember Duarte y Harold López Nussa.

El Premio Internacional Cubadisco fue creado en el año 2007 con el objetivo de reconocer y potenciar producciones discográficas que defiendan, desde la música, la diversidad cultural de Latinoamérica y el Caribe. En ediciones pasadas han sido galardonadas importantes figuras del ámbito musical latinoamericano como la cantante boricua Olga Tañón, la cantautora chilena Isabel Parra y la agrupación española Ojos de Brujo.

Voces Populares en La Habana

La Fundación Voces Populares con sede en España, y su presidenta, la cantante y compositora cubana Argelia Frago, unido al Instituto Cubano de la Música y el Centro Nacional de Música Popular, convocan al Encuentro de Voces Populares que tendrá lugar en La Habana entre los días 21 y 28 de octubre de 2012.

El evento pretende aunar en un mismo espacio a intérpretes, agrupaciones, compositores, directores, realizadores y periodistas del espectáculo musical en diversos países, especialmente de Iberoamérica, cuyo aporte a la música popular de su país y de la cultura hispanoamericana sea incuestionable.

Según su convocatoria: «recordar que la música cubana es la génesis de muchas de las tendencias que hoy en día se disputa el universo musical, es dar a nuestras raíces históricas musicales el papel fundador que les corresponde, y ello no sólo para con nosotros mismos, sino también con respecto a la música popular de los pueblos iberoamericanos y del norte de América. Rescatar ese patrimonio, mostrarlo con la actualidad que requiere, sin traicionar su esencia, para que las jóvenes generaciones lo hagan suyo; profundizar académicamente en la universalidad de esos géneros, en nuestras formas de interpretar, de cantar, o de componer, es la premisa fundamental de este encuentro».

Sus organizadores conciben este evento como plataforma para que, a largo plazo, se funde en La Habana una Escuela Cubana de Música Popular, que difunda desde sus raíces los valores de la música y los músicos cubanos, para Cuba y para el mundo. ■

Onis Yissel Ruiz. Cuba. Profesora del Conservatorio Amadeo Roldán. Estudiante de Musicología del ISA, Universidad de las Artes.



CONVOCATORIA

Premio de de Composición Casa de las Américas 2013

Con el objetivo de estimular y difundir lo más reciente de la creación musical, la Casa de las Américas convoca a los compositores de la América Latina y el Caribe a participar en el Premio de Composición Casa de las Américas. El Premio se convoca cada dos años con el propósito de reconocer obras según lo indicado en la convocatoria oficial. La quinta edición tendrá lugar en abril de 2013 y estará dedicada a piezas para cualquier formato instrumental o recursos sonoros según las siguientes bases:

1. Podrán participar compositores latinoamericanos, naturales o naturalizados.
 2. Cada autor podrá enviar a concurso una obra inédita, realizada después del 1 de enero de 2007, y que no haya obtenido antes algún premio nacional o internacional.
 3. Las obras podrán incluir voz humana, instrumentos tradicionales y populares latinoamericanos, instrumentos convencionales de la tradición occidental, medios electroacústicos, y otros recursos alternativos.
 4. Las obras deberán tener una duración máxima de 12 minutos.
 5. Serán enviadas bajo seudónimo y el comité organizador mantendrá oculta la identidad del compositor hasta que el jurado haya emitido su veredicto.
 6. La presentación de las obras será en una grabación inédita que permita valorar la realización de la composición musical. El registro deberá ser de audio, en soporte CD, estereofónico en resolución de 16 bits y 44.100 muestras por segundo, útil para su reproducción fonográfica.
 7. La partitura o esquema gráfico respectivo se presentará en 3 ejemplares debidamente foliados que serán fotocopias del manuscrito o impresiones de la obra realizadas en cualquier programa de escritura musical profesional vigente. En el caso que corresponda, junto a la partitura impresa se enviará en sistema compatible con PC: un CD con la versión digital (partitura y particellas).
 8. La obra estará identificada con el seudónimo del autor (o autores) y acompañada por un sobre sellado que contenga el currículo del compositor indicando: seudónimo, nombres y apellidos completos, fecha de nacimiento, dirección postal, dirección electrónica, títulos o grados académicos, desempeño profesional y catálogo de obras. Junto al registro grabado, el compositor deberá aportar los créditos y autorizaciones correspondientes de ejecución y grabación. En el caso de obras con texto autoral, se aportará la autorización correspondiente de uso y reproducción.
 9. Se otorgará un premio único e indivisible, consistente en \$3000 o su equivalente en la moneda nacional que corresponda, así como la reproducción de la obra en una edición multimedia (audio, partitura y textos) que será distribuida ampliamente por la Casa de las Américas. Se otorgarán menciones si el jurado las estima necesarias, sin que ello implique retribución económica o compromiso editorial por parte de la Casa de las Américas.
 10. La Casa de las Américas se reserva el derecho de publicación y difusión de la que será considerada primera edición de la obra premiada, hasta un máximo de mil ejemplares, aunque se trate de una coedición. Tal derecho incluye no solo evidentes cuestiones económicas, sino todas las características gráficas y otros aspectos de la mencionada primera edición. En las sucesivas ediciones los derechos corresponderán íntegramente al compositor.
 11. El autor se compromete a que en las posteriores ediciones, ejecuciones y grabaciones de la obra premiada figure la mención: Premio de Composición Casa de las Américas 2013.
 12. Las obras galardonadas y aquellas recomendadas por el jurado, integrarán la Colección de Música de la Casa de las Américas.
 13. Las obras deberán ser remitidas por correo certificado o mensajería especializada directamente a la Casa de las Américas, sita en Calle 3ra. y G, El Vedado, La Habana, Cuba. Las obras se recibirán hasta el 30 de marzo de 2013. Los interesados podrán dirigirse a las Embajadas de Cuba en el exterior y solicitar el envío antes del 1 de febrero de 2013. En todos los casos, se deberá establecer contacto con la Dirección de Música de la Casa de las Américas, a través de la dirección electrónica: musica@casa.cult.cu.
 14. El jurado quedará oficialmente constituido en La Habana en abril de 2013 y estará integrado por compositores de reconocido prestigio internacional.
 15. La premiación tendrá lugar en abril de 2013 y el dictamen del jurado será inapelable.
 16. Las obras presentadas que no obtengan premio o menciones estarán a disposición de sus autores hasta el 30 de abril de 2014. La Casa de las Américas no se responsabiliza con su devolución por correo aéreo.
- Los compositores que contravengan lo especificado en estas bases serán descalificados. El envío de la obra presupone e implica la aceptación íntegra de estas bases. ■