

PRESENTACIÓN

La Revista InterSedes se complace en presentar un nuevo número de manuscritos, todos ofreciendo una muestra del trabajo investigativo y docente que en nuestra alma mater se lleva a cabo.

En esta ocasión, las contribuciones provienen de Guanacaste (Olivares, Bermúdez), Turrialba (Castillo), Heredia (Elizondo y Monge), San José (Díaz, Solano y Amador, Chang, Aragón) y Argentina (Sandí y Cruz). La mayoría de las contribuciones provienen de estudios de posgrado, proyectos de investigaciones y estudios interinstitucionales. Otros provienen de un análisis crítico del trabajo docente.

La temática representada en el presente número amplía los horizontes a la relación entre la fe religiosa y la ciencia (Aragón) un tema muy presente en nuestro campus universitario, al patrimonio cultural intangible costarricense (Chang). Los resultados de investigaciones en materia de educación (Olivares, Sandí y Cruz) no faltan con sus aportes para el mejoramiento de los procesos de aprendizaje y enseñanza. El estudio del clima del Caribe y su registro histórico (Díaz, Solano y Amador), una reflexión historiográfica de la composición musical (Castillo). Finalmente, la producción agrícola (Elizondo y Monge), así como los procesos para la toma de decisiones propias de las Pymes (Bermúdez).

Como es de todos y todos conocidos, una publicación periódica requiere de aportes colectivos como los pares evaluadores y los Consejos Editoriales y Científicos, pero también de los criterios e indicadores de evaluación. En nuestro caso, UCRIndex recientemente ha planteado nuevos retos con otros indicadores que garanticen la calidad científica de las publicaciones de la Universidad de Costa Rica. En consecuencia, el trabajo editorial de este año se intensifica, y se espera que los resultados finales sean los esperados por la comunidad universitaria.

Sin más que anotar, el aporte de la Revista InterSedes a la producción científica está en sus manos.

M. Ph. Jimmy Washburn
Director, Revista InterSedes

UNA REFLEXIÓN DESDE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL EN AMÉRICA LATINA, REALIDAD DE LOS (AS) COMPOSITORES (AS)

ON MUSICAL COMPOSITION'S HISTORY OF LATINAMERICA, THE COMPOSERS

DIEGO A. CASTILLO CALVO¹

Recibido: 18 de enero del 2017	Aprobado: 7 de abril del 2017
--------------------------------	-------------------------------

DOI: <http://dx.doi.org/10.15517/isucr.v18i37.28648>

Resumen

El presente ensayo tiene el objetivo de analizar los procesos que pasa la música en América Latina, desde su perspectiva historiográfica, hasta la realidad de la composición musical, pasando por la música colonial como los resultados poscoloniales que recaen sobre la experimentación y el folclor del continente.

Palabras claves: Música, Composición, América Latina, historia, Colonialismo, música experimental.

Abstract

The present essay has the objective of analyzing the processes of music in Latin America, from its historiographical perspective, to the reality of musical composition, through colonial music as the postcolonial results that impact on the experimentation and the folklore of the continent.

Key words: Music, Composition, Latin America, History, Colonialism, Experimental Music.

¹ Profesor de la Sede del Atlántico, Universidad de Costa Rica, diegocascr1@gmail.com

LA MÚSICA EN AMÉRICA LATINA

La composición en América Latina experimenta una evolución, que se acrecienta a partir del siglo XXI, al tomar parte importante en la literatura musical universal. Según Campos (2013) “Las figuras de “el compositor” y “la compositora”, aparecerán estudiadas contingentemente según la documentación existente (generalmente desmembrada), y los espacios de sociabilidad en que pudieron insertarse profesionalmente” (párr. 3) por lo anterior, para que un compositor (a) pueda sobresalir en el ambiente musical en América Latina, necesita construir una imagen que se distinga, aportar un sello personal que promocióne su música. La tecnología brinda el beneficio para dar a conocer cada vez más a compositores (as) de América Latina, al mostrar su obra tanto con partituras como con grabaciones. Contrastante con la realidad de la programación de obras en las salas de concierto en América Latina, la cual es limitada a un cierto grupo de prestigiosos compositores.

Según Guandique (2013), “La creación musical en América Latina se ha enfrentado –y aún se enfrenta– a un proceso de luchas ideológicas por la búsqueda de identidad.” (p. 178). Esta identidad va a entrar en conflicto con el ideal del mestizaje en la época colonial, ya que más adelante hablaremos no de una sola identidad sino de identidades en nuestro continente, las cuales influyen los procedimientos compositivos.

Por otro lado, ¿cuáles son nuestras verdaderas raíces como compositores latinoamericanos? y ¿cuál es la herencia musical que poseemos en la construcción de un lenguaje musical?, partiendo desde un punto historiográfico en el contexto de América Latina, Carpentier (1977) afirma que “En América se preservan rasgos musicales provenientes de la herencia de las tres Españas: cristiana, judía y musulmana. Algunos, en forma documentada; otros, por tradición oral. Estos últimos se han transmitido, principalmente, por la vía de un mestizaje racial y cultural, protagonizado fundamentalmente por el elemento árabe-andaluz que cruzó al Nuevo Mundo con el conquistador y, luego, con el colonizador” (p. 8).

Por lo mencionado anteriormente se puede afirmar que somos producto de una mezcla, principalmente de las culturas con confluencia desde del periodo colonial, heredadas y desarrolladas desde España en nuestro continente. Desde este punto, se escucha en las músicas tradicionales o autóctonas, características sonoras similares al acervo musical europeo, como lo son el desarrollo melódico, progresiones armónicas presentes en la “música occidental”, con un tratamiento distinto claro está, notorio en los instrumentos musicales que empiezan a desarrollarse en América Latina, como ejemplo, arpas, flautas, percusiones, entre otros, de la música andina en el sur de América.

Dentro de esta misma línea Gonzales (2013) menciona que “las crónicas de la conquista, los códices e iconografías indígenas, así como los instrumentos rescatados por la arqueología y la etnografía, le han permitido a la musicología histórica acceder al mundo musical precolombino, que también es ajeno a las fronteras nacionales modernas.” (p. 26), con lo anterior podemos profundizar en una idea más ancestral y propia que de la “música occidental”, siempre en la búsqueda de crear una identidad musical latinoamericana, existe un desconocimiento a la verdadera herencia de los habitantes de este continente, sus desarrollos musicales, composiciones con propósitos distintos y con elementos muy propios e interesantes en el actual quehacer compositivo en América Latina, en otras palabras, más allá de la conquista española y toda su influencia, que es de gran interés, nace la necesidad de incorporar, ya sean escalas, armonías, ritmos o instrumentos propios de la época, evocando a una experimentación sonora que dialogue y cuestione nuestra identidad musical, nuestras raíces compositivas, más profundamente la trilogía Compositor – Obra – Técnica. Por otra parte, pero siempre dentro de la línea de la conquista, es notoria la influencia en la música colonial latinoamericana el mestizaje, principalmente de tres vertientes: indígenas, negros y europeos, como lo reafirma Vargas y Madrigal (2008), “Muchos de ellos nacieron en la época Colonial de la síntesis de los elementos españoles, indígenas y africanos” (p. 128)

Con respecto a la influencia indígena en la producción musical latinoamericana, Estrada (1982) afirma que “Entre 1920 y 1940, la conciencia del sometimiento llevó a un cambio decisivo en las reglas del juego: lo indígena se afirmó y vino a ocupar un lugar primordial, esencial, y trascendente en la producción cultural de nuestros artistas de entonces, en el teatro, en la poesía, en las artes plásticas, en la danza, y en la música. A través de este renacimiento de la raíz de lo americano, realidad e idealidad que nuestras sociedades no habían supuesto, se legitimó la expresión cultural de grupos puramente indígenas hasta los niveles más variados del mestizaje” (p. 191).

La gran influencia de la “música europea” en nuestras obras latinoamericanas como lo es la música tonal principalmente en el desarrollo de las armonías en superposición de triadas y estructuras como por ejemplo la forma sonata; esa tradición musical tiene un punto de equivalencia con los procesos en Latinoamérica, los cuales pasaron por los efectos colonizadores de la conquista, y estos afectaron directamente la música desde su estética y creación, podríamos hablar sobre un Barroco latinoamericano tanto en estructuras, pinturas y músicas.

El pensamiento anterior nos lleva a debatirnos y replantearnos como creadores, buscando una originalidad desde la sonoridad, explicando más socialmente nuestra posición y mensaje en el mestizaje en que vivimos, como primera idea podemos mencionar que la figura

de compositor como el creador y transmisor de una serie de rasgos según su influencia y herencia, evoluciona y se mantiene en un constante cuestionamiento en lo que es lo más cercano a su realidad. Como segundo punto las obras empiezan a insertarse en la literatura musical mundial, buscando un sonido propio que se distinga y sea aceptado por el elemento público, y como último punto la técnica de composición, la cual es cada vez más amplia, pero que al mismo tiempo limita la creatividad del compositor (a), al tener una paleta de colores (sonoridades) cuestiona toda la herencia estructural y el sentido de la música, empieza el compositor (a) a tener problemas de cómo utilizar de la mejor manera todos los elementos posibles que ayuden a conformar ese sello personal, un sonido que lo distinga, y no ser un nuevo Beethoven, o un Mozart, sino un producto original, que no solo sea distinto sino también aceptado por las personas.

Si tomamos la música durante la época de la corona en Latinoamérica, Vargas y Madrigal (2008) aportan que “no todas las fiestas del periodo colonial fueron estrictamente eclesiásticas. También fue frecuente celebrar el nacimiento, muerte o matrimonio de un Rey o príncipe” (p. 121), para lo cual estaba inmersa la música la cual respondía a los diversos comportamientos políticos de la época, más allá de una ejecución religiosa, sino a los distintos rituales de las naciones coloniales.

Al seguir el recuento dentro de la línea histórica de la música en América Latina, recaemos en otras corrientes que forman parte de la evolución sonora en nuestro continente. Araque (s.f.) aporta que “desde el último tercio del siglo XIX, las ideas nacionalistas irrumpieron con auge en diferentes ámbitos de la vida nacional. Uno de ellos fueron las artes, y en especial la música, manifestación que se convirtió en representación de la nacionalidad. El ámbito de la música nacional fue entendido desde los más variados aspectos y se apeló a ella con los más disímiles propósitos.” (p. 14), partiendo de la idea anterior, reasignamos a la música en un nuevo punto, ya no solo de identidad como pueblo, sino más desarrollado llegar a un nacionalismo, la música desde un sentido político, y es que en el ideal del artista de encontrar elementos que lo ligen directamente a esa herencia cultural, el compositor (a) reflexiona sobre estructuras, sonoridades, armonías, ritmos que lo caractericen, no solo de compositor a compositor, sino también de un pueblo a otro.

Realizando un paréntesis en este punto y dentro de esas influencias nacionalistas del siglo XIX, podemos tomar la revolución francesa, la cual viene a implantar ideales que representan el sentido en común de un pueblo manifestado por el uso de banderas, insignias e himnos, todos estos símbolos políticos y culturales que responden a una identidad de una nación, relacionado directamente con la música, la creación se ve reflejada en las obras como un

trasmisor de esos ideales, respaldo el crecimiento de un pueblo, o por defecto en el reclamo del mismo.

Continuando en la perspectiva del nacionalismo, y de regreso en el caso que compete nuestro continente, Correa (1980) defiende que en América Latina “Tres países se distinguen, entonces, por la representatividad de su creación musical: son México, Brasil y Cuba. Ahora, observa Gilbert Chase, son estos los tres países los que ofrecen la más fuerte antítesis a la tesis de la cultura europea. Y opina que Heitor Villalobos, del Brasil, consiguió lo que tal vez es la síntesis más impresionante de elementos opuestos encontrada dondequiera en la música contemporánea” (p. 53).

Es una realidad que, a principios del siglo XX, toman mayor fuerza los compositores de la región, y que los países que van a la vanguardia, logran, de alguna manera, innovar dentro de sus posibilidades las técnicas composicionales en el continente americano. Muchos de estos movimientos musicales nacen de una idea nacionalista, buscando una realidad que los conecte dentro del mercado musical mundial, en una especie de rebeldía creadora en la manipulación de los sonidos, sumado a Heitor Villalobos, podemos mencionar a Alberto Ginastera, un Silvestre Revueltas, quienes inclinan su música hacia una introspección de su cultura, explicando de esta manera un nuevo movimiento, o un desarrollo que se va más allá

de las “grandes enseñanzas de la música occidental”

A lo que Herrera (2006) reafirma que “Durante la primera mitad del siglo XX, la mayoría de los países latinoamericanos implementaron políticas para la modernización del aparato productivo y educativo.” Entre todo lo anterior, la música, la cual cumple con la función de identidad de los pueblos y el desarrollo del espíritu y alma de las naciones.

Existen elementos que sin duda alguna, impactan y aportan a la gran gama de posibilidades que tienen los (as) compositores (as), de las más resonadas en el siglo XX, las guerras mundiales, y como estos desastres hacen migrar a músicos europeos a América, muchos exiliados o desterrados de sus pueblos, teniendo la obligación de adaptarse a un Nuevo Mundo. Según Cannova, Chambó, Pons y Zagrakalis (2015), “Pese a que Latinoamérica está alejada territorialmente del frente de batalla durante la Segunda Guerra Mundial, fue una “pieza más en el tablero geopolítico internacional en la lógica del enfrentamiento entre los Aliados y el Eje”. En ese contexto la música, es decir, esa música encontraba cauce logrando, incluso, que se considere la creación de un “...centro encargado de divulgar las obras de los compositores de las Américas y de promover, con tal fin, relaciones cooperativas entre las entidades musicales y los autores de los diversos países” (p. 4).

Es quizás el punto anterior, uno de los impulsores de la música de América Latina, recibiendo una motivación mayor, al tener las posibilidades de espacios en la producción musical de nuestros (as) compositores (as). Es cuando vemos como un elemento tan político como una Guerra mundial, la cual aparte del desastre, muerte, hambre, y demás situaciones, obliga a realizar movimientos de tal manera que muchas de esas conexiones europeo-americano, pueden acotar elementos muy validos en el desarrollo musical, buscando siempre desde la experimentación sonoridades novedosas que se adopten en el acervo musical.

RETOS COMPOSITORES CONTEMPORÁNEOS

Para los (as) compositores (as) es de vital importancia mostrar su música, y es precisamente donde se inicia el primer gran reto, el cual radica en crear un nombre sólido en el mercado musical que le permita sobresalir entre los diversos públicos. Lo que historiográficamente se muestra como un espejismo o una utopía se convierte cada vez más en una realidad para el siglo XXI, al poder transportar con mayor facilidad las músicas y llevarlas a los más diversos escenarios. Por otra parte, se convierte en un reto mayor el conseguir los intérpretes que asimilen la intención composicional del creador (a), ya que, la técnica académica no camina muy de cerca con la experimentación sonora y la búsqueda de nuevos productos musicales. Sumado a los dos retos anteriores, la dificultad de conseguir espacios

suficientes para conducir las creaciones hacia los públicos, los cuales sean recíprocos a la cantidad y calidad de las obras musicales Latinoamericanas que han ido en un crecimiento importante.

COMPOSITORES LATINOAMERICANOS

Para la realidad que compete a los latinoamericanos, sea la búsqueda de una identidad musical, la cual responda a todas esas necesidades de los pueblos, según sea el momento, y que la misma responda a todas las cuestionantes políticas, sociales, filosóficas de una sociedad que requiere del espíritu del arte para alimentar sus almas. Además del punto anterior, se debe fortalecer las relaciones y posibilidades con instrumentistas que se identifiquen con la obra de los (as) compositores (as) y estos transmitan esos ideales a los distintos escenarios, esto se torna en una funcionalidad necesaria en la promoción musical.

El competir con las posibilidades espaciales e instrumentales se coloca como un segundo gran reto, los escenarios de Latinoamérica se quedan en pocos para la gran cantidad de música que se está produciendo, lo que lleva a la academia a la búsqueda de nuevos espacios de propagación musical, creando así no solo música sino también una integración artística completa que llame la atención de nuevos públicos, transformando espacios rurales en salas de concierto.

Como lo menciona Ahoronián (2001), “Pero la problemática del compositor tiene más bemoles. No se trata simplemente de tomar conciencia, sino de actuar después de haber tomado conciencia.” (p. 78), para el o la compositor (a) es un reto mayor crearse sus propias posibilidades de expansión artística, hago referencia al compositor alemán del romanticismo tardío Richard Wagner, el cual se muestra como una figura de creación completa siendo el compositor, director, escenógrafo, libretista, promotor, entre otras funciones, el compositor latinoamericano recae obligatoriamente en este papel de compositor (a).

Podemos hablar desde una conceptualización de latino y latinoamericano son ambiguos, desde la perspectiva de María Carmen Ramírez, en la cual explica la influencia y el crecimiento del latino en Norteamérica por medio de una conferencia llamada “Cambios del paradigma Arte Latinoamericano y Latino de 1980 al 2015”, más allá de los bordes debajo del Río Bravo existe una población de latinos que supera los 50 millones de habitantes, quienes radican en Estados Unidos y construyen desde la diversidad de identidades su música.

Al continuar en la realidad que nos planteamos en el párrafo anterior, un latino que va a Estados Unidos a realizar estudios en música, se encuentra con el financiamiento y las posibilidades de un desarrollo de estudios de su cultura vistos desde afuera, que al mismo tiempo

pueden ser discriminatorios desde la perspectiva de involucrarse solo con compositores canónicos europeos, pero en contraparte cuando el artista latinoamericano tiene contacto con este primer mundo, y estudia obras y documentos basados en sus raíces, podríamos hablar de un inclinación hacia los (as) compositores (as) latinos (as), provocando una escucha más amplia y desde una visión poscolonial de la música de América Latina.

Desde la otra parte del continente más hacia el sur, por ejemplo, en Chile, se dan una serie de eventos relacionados con las dictaduras en Latinoamérica, las cuales afectan abiertamente la música popular. Y es donde nace un personaje de mucha importancia en la estética de la música Latinoamericana, la maestra Violeta Parra, trovadora y cantante chilena, nace escuchando como se iba formando un imaginario del chileno típico, lo que la lleva cuestionarse por medio de la música en lo que desarrolla con canciones populares, a este resultado lo podemos llamar el folclor musical, la cual la maestra Parra continúa y reproduce, este tipo de música se repite siempre, a partir de los 60’s inicia un replanteamiento en su música original la cual inicia con sus viajes por Europa, y es donde tiene contacto con el serialismo, impresionismo y expresionismo, sumada a su influencia en el folclor chileno.

Ahora bien, toda esta evolución musical Latinoamericana, ¿Cómo influencia en Costa Rica? Nuestro país se conformó como tal a partir

de 1821, esto quiere decir que todo el desarrollo anterior fue como provincia, según Vargas y Madrigal (2008) mencionan que “en 1804, los recibos de pago muestran la existencia de ambos tipos de instrumentistas en las milicias: por los tambores firma Reyes Quesada y por los pífanos Pedro María Calvo, mientras en los listados de 1803, 1804, 1808 y 1818 de los militares en Cartago muestran la presencia de un número importante de instrumentistas” (p. 124). Por la cita anterior, podemos afirmar el movimiento musical del siglo XIX en nuestro país, principalmente en las bandas militares, contando con instrumentos de percusión y vientos.

COMPOSITORES CANÓNICOS LATINOAMERICANOS

En este aspecto, Guandique (2013) basado en la herencia con el viejo continente “este apego a cánones europeos, representados por un nuevo tipo de colonialismo reflejado en los niveles cultural y musical –que vivió América Latina durante la última parte del siglo XIX e inicios del siglo XX–, se concedió preferencia a los esquemas culturales europeos, alejados de la expresión cultural popular, los cuales disminuyeron en la medida en que las revoluciones y los movimientos populistas tomaron protagonismo en diversas regiones del continente.” (p. 179). En diálogo con la actualidad, la diferencia es la posibilidad de incorporar la música Latinoamericana en el repertorio de nuestros músicos.

Dentro de la consigna en la creación de cánones que muestren la realidad de la actualidad de las prácticas composiciones, nace la búsqueda en el cuestionamiento ¿Qué es canon?, lo que lleva a la determinación de características en la música que sea recíproco a la realidad mundial.

Según González (2013)

“La continua modernización y masificación de los sistemas de grabación y reproducción sonora a lo largo del siglo XX, ha transformado la experiencia musical en una experiencia mediatizada por el sonido grabado. Un sonido que ha sido captado, mezclado, editado, fijado, distribuido y ofrecido públicamente, generando discursos asociados. Escuchamos música en forma individual y cada vez que lo hacemos las obras suenan igual; si las escuchamos diferentes será por nuestra propia causa. Todo esto es un fenómeno relativamente nuevo en la historia de la música y muy determinante a la hora de construir cánones sonoros del siglo XX.” (p. 287).

Según lo supracitado, existe la determinación de fundamentar, ya no solo al eurocentrismo musical, sino también a la búsqueda más profunda en la constitución de música canónica, al referenciar las grabaciones musicales como una posibilidad de propagación y el llamado a nuevas interpretaciones musicales de compositores (as) Latinoamericanos; una

visión fresca del repertorio que se práctica en nuestros escenarios.

Dentro de una lista de compositores canónicos latinoamericanos, con proyección internacional, no solo a países hermanos latinoamericanos, sino también al continente europeo, e inclusive el mercado norteamericano.

- Alberto Ginastera (Argentina)
- Astor Piazzola (Argentina)
- Silvestre Revueltas (México)
- H. Villa-lobos (Brasil)
- Carlos Chávez (México)
- Leo Brower (Cuba)

Además, como lo mencionan Cannova, Chambó, Pons y Zagrakalis (2015), “En 1946 en el Centro de Tanglewood confluyen Juan Orrego Salas (Chile) Alberto Ginastera (Argentina), Héctor Tosar (Uruguay), Antonio Estévez (Venezuela), Óscar Buenaventura (Colombia), Julián Orbón (Cuba), Eleazar de Carvalho (Brasil) y Roque Cordero (Panamá). Este grupo de compositores que el propio Roque Cordero consideró que “jugarían, con el tiempo, parte importante en la afirmación de la conciencia artística el compositor latinoamericano”, se orientó como agente decisivo de gran parte de los intereses en materia de política cultural norteamericana. Por ejemplo, Juan Orrego Salas se convierte en profesor de composición de la universidad de Indiana (EE.UU.) y funda el Departamento de Música Latinoamericana, con

financiamiento de la fundación Rockefeller” (p. 7).

Por lo que un puesto de importancia permite la movilidad de ideales, en este caso una realidad composicional latinoamericana, basada en la unificación de ideas en la permanencia de poder crear esas asociaciones que permitan el crecimiento mutuo de los (as) compositores (as). Desde mi perspectiva debe existir una mayor unión entre creadores musicales, ya que la realidad es cada quien toma su camino y trata de construir utópicamente la fama artística en un mundo tan competitivo y lleno de complicaciones, como bien lo dicen en la unión nace la fuerza, la integración de figuras importantes en la composición musical, permite un crecimiento parejo de todos los miembros, fortaleciendo de esta manera los espacios necesarios.

COMPOSITORES (AS) ACADÉMICOS DE CADA UNO DE LOS PAÍSES CENTROAMERICANOS

Dentro de los países centroamericanos se guarda una historia composicional de gran bagaje y con dimensiones de producción mundial. Un recorrido por esta realidad se muestra a continuación:

- Costa Rica: Grandes referentes históricos para la evolución de la composición musical se definen por dos figuras de peso, Benjamín Gutiérrez y Bernal Flores, paralelamente a estos

personajes se puede hablar de una serie de compositores actuales activos los cuales cuentan con una producción de gran envergadura y de proyección internacional como lo son los referentes Marvin Camacho, Eddie Mora, Alejandro Cardona y Carlos Castro.

- Nicaragua: Luis Abraham Delgadillo (compositor del siglo XIX y principios del XX que realizó estudios en Milán, Italia), José de la Cruz Mena, Vega Matus, y por supuesto el maestro Carlos Mejía Godoy.
- Guatemala: Ranferí Aguilar (compositor inspirado de la cultura Maya), Fernando Scheel (pianista y cantante graduado del conservatorio de Guatemala), y uno de los grandes referentes Joaquín Orellana, influencia de la misma manera que el compositor costarricense Benjamín Gutiérrez por el gran maestro argentino Alberto Ginastera.
- Honduras: Guillermo Anderson, uno de los grandes referentes de la Música académica hondureña
- El Salvador: Lito Barrientos, Francisco Palaviccini, Francisco Avelar Mata, Benjamín Solís, Carlos Colón, Esteban Servellón, José Napoleón Rodríguez, y Gilberto Orellana, entre otros.
- Panamá: Danilo Pérez (con estudios académicos y jazz en EEUU), José Luis Rodríguez Vélez y más recientemente el joven compositor Natanael Mojica

realizando estudios y haciendo carrera en Costa Rica.

Pero después de analizar esta lista de grandes compositores de la región, cabe rescatar la opinión que nos muestra el compositor costarricense Alejandro Cardona (2014), “Hay un desconocimiento mutuo notorio en Centroamérica. Y resulta aún más impactante si tomamos en cuenta que existen recursos de comunicación, aparentemente muy eficaces y directos, como Internet, que podrían facilitar encuentros y/o intercambios.” (p. 15). Lo cual se muestra como una realidad lamentable, la poca colaboración y unificación de proyectos empobrece las posibilidades de realizar actividades de gran peso a nivel mundial, mostrando los productos musicales de la región, comparte una de las razones como la más importante, como sigue diciendo el maestro Cardona (2014), “para algunos países, empezando por Costa Rica, ha sido más importante destacar las diferencias con nuestros vecinos que cimentar una relación sobre la base de nuestras similitudes o coincidencias.” (p. 15), y recaemos en el mismo punto de unificación para lograr un avance óptimo de la composición en Centroamérica.

RETOS INSTRUMENTISTAS

Ante la actividad composicional de América Latina nace paralelamente el reto de incorporar estos lenguajes y técnicas en el quehacer de los instrumentistas. El buscar

solistas y agrupaciones dispuestos a experimentar estas nuevas atmósferas sonoras, y llegar más allá en cada instrumento se vuelve complicado por el peso de la historia y la mentalidad de la herencia recibida de los “maestros” (as). En América Latina todavía existe una resistencia de parte de los músicos al ejecutar este tipo de música, sea la negación como principal impedimento, o en el mejor de los casos la negociación entre creador-ejecutante. Afirmando el punto anterior, para lograr el resultado deseado, el entender este tipo de lenguaje muchas veces pasa a ser un reto para el mismo instrumentista, donde la academia no implementa dentro del repertorio de estudio cotidiano la utilización de técnicas extendidas o sonoridades “no tradicionales”, por lo que se limitan las ejecuciones actualizadas en lo que a obras se refiere.

MÚSICAS EXPERIMENTALES

Más recientemente se puede mencionar la incorporación en las obra compositiva las músicas experimentales muy ligadas a los avances tecnológicos, las posibilidades sonoras aumentan significativamente, así como lo menciona Ramos (2004), “Las nuevas tecnologías que aparecen a lo largo del siglo terminan por integrar a la música de forma absoluta en el paisaje sonoro” (p. 33), y es justamente esa oportunidad de introducir elementos del ambiente dentro de la obra en general, alimentando la creatividad y retando a la inspiración del compositor (a).

Por otro lado, Campos (2016) afirma que “En todos los casos las dinámicas de creación-composición y creación-improvisación están mediadas por la ejecución tecnológica audiovisual, el diseño de procesos que vinculan animación y producción sonora, la electrónica, el Noise, el Trip Hop, el Shoegaze, y el pop-noise. Pero esta aparente coherencia no es tal, aunque el performance de Garro, Velásquez, y Coco-Chan es afín a partir de la electrónica” (p. 150), por lo que, las posibilidades aumentan, no solo en las características sonoras y en la esencia musical, sino también en la integración de otras manifestaciones artísticas, como resultado un producto más llamativo y hasta cierto punto, comercial.

Sumado a lo anterior, un aporte importante de este estilo de música, es la posibilidad que los compositores puedan mostrar su obra en otros “escenarios”, y llegar a otros tipos de público, no tan limitado como el de la llamada música académica.

A referencia de Costa Rica, es un estilo compositivo muy nuevo, que en los últimos años ha ido en crecimiento, quizás de los puntos más importante en el crecimiento fue la adjudicación del premio nacional de composición Aquileo J. Echeverría en el 2009, al compositor Otto Castro, con la obra los cantos de a Llorona, la cual mezcla la utilización del Grupo Ganassi (agrupación costarricense especialistas en música antigua) y música electrónica. A partir de ese punto se abre una mayor oportunidad a los

(as) compositores (as) costarricenses, al igual Sergio Weisengrund, o más actualmente la Dra. Susan Campos, quienes muestran un desarrollo en la música experimental.

MÚSICAS NO ACADÉMICAS

En la comercialización que ofrece la corriente capitalista en la que vivimos en la mayoría de países Latinoamericanos, se abre un amplio mercado para los músicos, sin importar la preparación académico musical de los compositores (as), y es donde la música popular toma más fuerza al alcanzar un público más amplio.

Las corrientes populares latinoamericanas musicales encuentran en la diversidad rítmica, densidad armónica y la mezcla de instrumentos tradicionales, autóctonos y electrónicos.

Todo este ámbito aumenta un mercado más competitivo entre músicos, las ideas más innovadoras toman la batuta en una carrera por alcanzar el aplauso; un público que se interese por un producto de calidad e identificación, y más profundamente en el debate de las masas más especializadas.

Según Guzmán y Zabal (2010) mencionan:

“De algún modo el “gran arte europeo” de la música académica tradicional resuena, al

menos en nuestra experiencia laboral cotidiana, como un mundo un tanto monumental y patrimonial lejano de los estudiantes en su significatividad, cuya frecuentación implica un trabajo casi quirúrgico de comprensión, aceptación y como sostenemos, de semántica, para algunos estudiantes tan “otros” como pueden ser para muchos docentes y la Institución en su totalidad algunas músicas urbanas, folklóricas, experimentales que mencionamos, finalmente ausentes o silenciadas, entendiendo que su existencia provocaría un distanciamiento del cual las músicas “oficiales” están exentas por aquél atributo de universalidad, validación histórica y aceptación convencional del que hablábamos antes.” (p. 7).

Según lo anteriormente citado, se reafirma el pensamiento que las músicas no académicas tienen un mayor reto en las posibilidades de mostrarse como una creación aceptable por la sociedad, la dificultad de tomar un puesto relevante, el ser escuchada y analizada por un espectro mayor de personas, capaces no solo de escuchar sino de entender el concepto general de las obras. En Latinoamérica se considera estas sonoridades de parte de la composición, como una muy buena alternativa en el campo de la experimentación.

Según Vega (1979), “durante todos los siglos letrados la mesomúsica ha permanecido fuera de la historia [...] El hecho concreto es que la mesomúsica no tiene una historia cabal

porque faltó siempre una conciencia plena de su importancia y significación. La mesomúsica es la música más importante del mundo” en el sentido en que “es la música que se oye más, al extremo de que, pecando por exceso de moderación, le hemos atribuido un promedio histórico y actual del 80 por ciento sobre toda la música que se ejecuta” (p. 10).

En lo referente a la cita anterior, podemos definir como primer punto que mesomúsica es equivalente a música de América Latina, a lo largo de los cuestionamientos y el diálogo presente de este ensayo, encontramos que la música de nuestro continente en realidad es muy nueva desde su concepción, es decir, desde un punto investigativo que reconozca su importancia y sus diferencias con respecto a lo heredado de Europa, pero que al mismo tiempo cuenta con siglos de trascendencia desde los indígenas que habitaron estas tierras. Lo que nos lleva a disertar en la posición de expansión de la música latinoamericana, no académica, sino de un carácter más popular, la cual es escuchada alrededor del planeta.

Sumado a la idea anterior, podemos afirmar con exactitud que ritmos muy propios de la identidad latina, como lo es la salsa, el merengue, calipso, entre otros son músicas buscadas por públicos de todas las razas y lugares del mundo, por lo que desde esta perspectiva la música de Latinoamérica logra ubicarse en un nivel de importancia en el mercado mundial, transformando la hipótesis de

la cual partimos este ensayo, la poca posibilidad de crecimiento de los compositores de nuestro continente, pero descubrimos que dependiendo del tipo de música podemos hablar de pocas posibilidades a una de las músicas más escuchadas, la cuales representan de cierta manera, la forma de ser el latino, su alegría, picardía, comportamiento impregnados en melodías y ritmos que encuentran una identidad.

CONCLUSIONES

A manera de conclusión, después de contextualizar la realidad composicional de Latinoamérica profundizando en la realidad de Centroamérica

Como primer punto, y con respecto al estilo y características técnicas, la música en Latinoamérica, busca la implementación de un canon que responda a una necesidad de la música en su totalidad, la experimentación, desde su base conceptual intenta colocar la música académica heredada de Europa, la música autóctona y los paisajes sonoros como resultado de un lenguaje que absorba la esencia composicional de América Latina.

Sumado a lo anterior, y como segundo punto, las obras de compositores (as) latinoamericanos (as) responden a una diversidad contextual donde se entremezclan distintas corrientes enfocadas desde su creación hasta el impacto social, político y cultural. Desde esta idea, se pueden mencionar los siete

Haikus del maestro costarricense Marvin Camacho, quien conlleva su búsqueda por las posibilidades sonoras del piano, paralelo a las melodías indígenas bribris, el resulta muestra un diálogo compositor-herencia, la cual lo lleva a cuestionarse desde una obra para piano, la realidad del compositor latinoamericano.

Desde este discurso, y como tercer punto, lleva a desarrollar una opinión sobre el papel de la música en las diversas regiones del continente americano, el crecimiento ha sido desigual, donde países como México, Argentina y Brasil van a la cabeza en posibilidades de instrumentistas, cantantes y espacios para los (as) compositores (as).

Para los (as) compositores (as) centroamericanos (as) el complejo es mayor, según Cardona (2014), “el hecho de poder desarrollar una «carrera» compositiva en medios musicales más grandes y sobre todo más profesionales significa tener la posibilidad de «empezar a existir». Y una parte importante de esa «existencia» es el poder disfrutar de ejecuciones de mayor calidad. En Centroamérica el medio musical trata a la persona compositora como si fuera una aficionada y la composición musical se ve generalmente como un pasatiempo.” (p. 16). Por lo que, en este artículo me declaro en el acuerdo total con la postura anterior, la búsqueda de perfección de los (as) compositores (as) lleva el traslado de la música al “primer mundo”, dejando por fuera las posibilidades de presentaciones en los

escenarios de la zona. Es todo un compromiso para los (as) creadores (as) el aumentar no solo la producción musical, sino la implementación de las interpretaciones en las salas de concierto ubicadas en Centroamérica, educando los públicos a este tipo de expresiones musicales, nuevas sonoridades, una música más analítica construyendo una nueva estética.

A manera de reflexión en la realidad de Costa Rica, el folclor “tico” recae sobre la música tradicional guanacasteca, llamada “música típica”, pero no es más que una creación en el imaginario de la sociedad de este país, la cual no incorpora de la misma forma, por ejemplo, la música producida en limón, como lo es calipso, que está lleno de símbolos y muestra a fondo la cultura caribeña de nuestro país, dentro de la creación de identidades.

Al seguir la idea podemos profundizar sobre las prácticas musicales actuales, la cual va en aumento con la aparición de nuevas orquestas, una mayor cantidad de coros, ensambles distintos, y la profesionalización de las bandas de conciertos, brindan la posibilidad de ejecución de nuestros compositores, el mayor avance se ve reflejado en la Orquesta Sinfónica de Heredia, la cual desde la parte administrativa presidida por el maestro Marvin Camacho, y el director titular Eddie Mora, adoptan incorporar dentro del proyecto una visión del estreno de obras latinoamericanas, y principalmente una fuente de posibilidades para los (as) compositores (as) costarricenses.

Finalmente, las posibilidades de mostrar la obra costarricense van en aumento en cuanto las orquestas, bandas, grupos de cámara o solistas, se vean atraídas por la producción de los (as) compositores (as), por lo que el reto aumenta en la experimentación y el abordaje de nuevos conceptos y técnicas utilizadas en los procesos creativos.

REFERENCIAS

- Ahoronián, C. (2001) “El compositor y su entorno en Latinoamérica”. *Revista Musical Chilena*, N° 196, pp. 77-82
- Araque, F. (s.f.) *Congresos Nacionales de la Música*, 1936-1937.
- Aretz, I. (Ed.). (2004). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI.
- Campos, S. (2013) “Com-poner” la historia sonora de un país.
- Campos, S. (2016) “Ciberfeminismo y estudios sonoros.” *INTERdisciplina*, 4(8).
- Cannova, M., Chambó, J., Pons, R. y Zagrakalis, A. (2015) “El sonido del botón rojo. La producción musical de América latina en el marco del panamericanismo.” *Revista X Jornadas Nacionales de investigación en Arte en Argentina y América latina*. ISBN 978-950-34-1263-3
- Cardona, A. (2015) “Algunas reflexiones sobre la música “clásica” contemporánea.” *Ístmica* Número 17, ISSN 1023-0890
- Carpentier, A. (1977). “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música.” *América Latina en su música*, 7-19.
- Estrada, Julio. (1982). “Raíces y tradición en la música Nueva de México y de América Latina.” *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, 3 (2).
- González, J. (2013) “Pensar la música desde América Latina”. *Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado*.
- Guandique, O. (2013). “La composición musical en Costa Rica ¿Hacia dónde nos lleva?” *Cuadernos de Intercambio*, UCR, vol. 10, N° 12.
- Guzmán, G. J., y Zabala, M. J. (2010). “Música y significados: a quienes escuchamos cuando enseñamos música”. En *II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (La Plata, 2010).
- Herrera (2006). *Historia de la Educación en Colombia. La República Liberal y la*

Modernización de la Educación: 1930-1946. *Universidad Pedagógica Nacional* en http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/rce26_06ensa.pdf.

Ramos, F. (2004) “La electrificación en las salas de concierto”. *Ayuntamiento de Sevilla, España*.

Signorelli, M. (2014). “Análisis indiciario del ballet Estancia” (*Ginastera-Borowski 1952*). *Buenos Aires, Argentina*.

Vargas, M. C., y Madrigal, E. (2008). “De rituales y festividades: música colonial en la provincia de Costa Rica.” *Revista Histórica*, ISSN: 1012-9790, No. 57-58.

Vega, C. (1979) “Mesomúsica, un ensayo sobre la música de todos”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, n° 3, Buenos Aires.