

La unidad latinoamericana en el imaginario musical de Mario Alfagüell: *Hablata Participativa Ila Opus 294. Fraterna Patria Grande*

Dra. Carmen Méndez Navas

Universidad Nacional, Costa Rica

Recibido: 19/08/2014 • Aceptado: 01/10/2014

RESUMEN

La composición musical contemporánea *Hablata Participativa II Opus Fraterna Patria Grande* del compositor centroamericano Mario Alfagüell (Costa Rica, 1948) es analizada desde distintas perspectivas: parámetros musicales, paisaje sonoro, estilo, texto y poética. La unidad latinoamericana es el meollo generador de la composición.

Palabras clave: música contemporánea centroamericana, unidad latinoamericana, análisis musicológico

ABSTRACT

The contemporary musical composition “*Hablata Participativa II Opus 294 Fraterna Patria Grande*” by centralamerican composer Mario Alfagüell (Costa Rica-1948) is analyzed from different perspectives: musical parameters, soundscape, style, text and poetry. Latin American unity is the composition’s generator core.

Keywords: contemporary central american music, latinamerican unity, musicologic analysis.

La *Hablata Participativa Ila Opus 294. Fraterna Patria Grande* de Mario Alfagüell es una obra para un narrador o una narradora, canto solo, público I y II y ensamble instrumental conformado por cinco ocarinas de diversos tamaños,



oboe, corno francés, marimba de cinco octavas, campanas tubulares, timbales, cuatro guitarras, arpa, violín, viola, violonchelo y dos directores musicales, uno de los cuales se encarga de conducir al público.

Fue compuesta gracias al apoyo del Programa Ibermúsicas, concluida en el mes de diciembre de 2013 y estrenada el 12 de enero de 2014 en la Escuela de Verano de la universidad italiana Instituto Universitario Sophia en la Mariápolis Lía, O'Higgins, provincia de Buenos Aires, Argentina. Está compuesta sobre textos extraídos del artículo «Fraterna Patria Grande. Del imaginario a la unidad en la diversidad latinoamericana» de la Dra. Susana Nuín Núñez (2010) y otros textos de escritores latinoamericanos. Está dedicada a la memoria del Maestro Alcides Prado Quesada, compositor costarricense (1900-1984) y profesor de Alfagüell en primaria y secundaria; con él compartió su primer Premio Nacional Aquileo J. Echeverría de Música en 1982.

La metodología compositiva de Alfagüell surgió de una materia prima musical que él deconstruyó según las relaciones interválicas y rítmicas. A partir de dichas series numéricas constituyó alturas, acordes, ritmos, dinámicas, formas, texturas, timbres principales y complementarios; las aplicó a todos los parámetros y creó así un nuevo tejido sonoro, que además tiene libertades y aleatorismos que rompen la rigidez de un serialismo total y dan paso a la espontaneidad, a veces minimalista, a veces improvisatoria, siempre con imponente presencia de espacios de silencio.

La *Hablata Participativa Ila Opus 294. Fraterna Patria Grande* utiliza como núcleo generador un sorbón (canto indígena costarricense), la marcha *América Libre* de Alcides Prado (texto de Rosendo Valenciano) y el anagrama de las palabras *Popol Vuh*, que otorga a cada letra una altura: fa, do, sol, re, la, si bemol, do, si natural. Los que no aparecen en el sorbón son los sonidos complementarios, que a su vez se transforman en números y se aplican en distintos momentos.

Alfagüell se valió de todos estos recursos y procedimientos creativos para componer una obra que profundiza en el anhelo perenne de los pueblos y los pensadores latinoamericanos por la unión, antes de la misma existencia de Latinoamérica. La obra culmina con una emotiva evocación del paisaje sonoro originario de Centroamérica, con las ocarinas distribuidas entre el público y la declamación de textos conmovedores del *Popol Vuh*.

Texto base

El texto base del cual parte la obra es el segundo momento del artículo «Fraterna Patria Grande. Del imaginario a la unidad en la diversidad latinoamericana» de la autora uruguaya Susana Nuín Núñez, el cual forma parte del libro *Estudios recientes de fraternidad* compilado por Osvaldo Barreneche. Nuín recorrió un camino analítico y referencial «para mirar la “huella” impresa en distintas

épocas, geografías y culturas de un elemento común: el reconocimiento de la hermandad-fraternidad irreprochable y anhelada en esa realidad denominada “latinoamericanidad”» (Nuín, 2010, p. 181).

Alfagüell empleó la reseña bibliográfica del segundo momento del artículo, en el cual Nuín realizó un exhaustivo recuento de pensadores, poetas, novelistas, políticos e historiadores latinoamericanos, incluyendo a Brasil. El imaginario es concebido por la autora como un fenómeno sociocultural: un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales y lingüísticas, cercano a las percepciones afectivas. Alfagüell amplió la concepción de Nuín con la *Hablata Participativa Ila Opus 294. Fraterna Patria Grande*, aportando una dimensión sonoro-musical.

Desde Centroamérica

El istmo centroamericano tiene un protagonismo singular en la obra, pues Alfagüell la escribió desde su visión centroamericanista. Aprovechó varios momentos cruciales para presentar al poeta nicaragüense Rubén Darío en la primera canción, cuyo texto proviene de su último poema.

Luego ofreció una mirada a las propuestas de paz de Costa Rica en la quinta canción «Nocturno sin patria» con texto del poeta Jorge Debravo. Citó parte del discurso que hizo Gabriela Mistral al recibir el Doctorado Honoris Causa que le otorgó la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Mencionó los anhelos de unidad latinoamericana del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias y concluyó toda la obra con una recreación musical del paisaje sonoro de la región centroamericana prehispánica al evocar los ruidos y sonidos de la selva, los nombres mayas y las plegarias del *Popol Vuh*.

Características de la obra

La obra tiene entre sus innovaciones más sobresalientes la participación del público. Este se subdivide en dos grupos que responden a un segundo director. En el proceso de ensayos del estreno en la Escuela de Verano en Argentina se corroboró la necesidad de coordinar la dirección: una desde el escenario hacia los músicos y otra al mismo nivel de las butacas en las que se encontraban las personas asistentes. Al respecto, el Mtro. Pablo Bonacci comentó lo siguiente: «Con el Director Principal, Mtro. Edgar Ferrer y con nuestras herramientas de gestualidad nos preguntábamos, cómo dirigir al público. ¿El público como hilo fundamental de una obra?» (Bonacci, 2014).

Esta característica tiene antecedentes en otras composiciones de Alfagüell, como la predecesora de la composición de marras: la *Hablata Oblata Op. 265*, estrenada en julio de 2012 en Costa Rica. Le anteceden la *Sinfonía Coral*,



Concertante y Participativa sobre textos de presidentes costarricenses Op. 40, estrenada en 1989 con motivo del Centenario de la Democracia Costarricense; el *TriOpus 146* para contrabajo, piano, percusión y público, estrenado en 2003; la *Sinfonía Participativa sobre textos de Omar Dengo Op. 202*, estrenada en el XXXV aniversario de la fundación de la Universidad Nacional de Costa Rica; y el *Oratorio Participativo Emilia Prieto In Memoriam Op. 252*, aún inédito.

El uso de la voz *hablata* en la obra que se analiza tiene una importancia capital, como el mismo título lo señala. El objetivo de Alfgüell fue que el público ofreciera un elemento sonoro similar a oraciones antifonales de feligreses, no solo por el diálogo entre ambos grupos, sino por el murmullo resultante que no permite distinguir con claridad las palabras. Por el contrario, la dicción exacta que se demanda de la declamación del narrador o de la narradora contrasta por su precisión.

Hay ocho participaciones o «canciones» para el cantante solista distribuidas en el transcurso de los dos movimientos. Una de ellas es en portugués, y hacia el final aparecen nombres de dioses mayas con sus correspondientes fonemas.

A pesar de que no se trata de una obra de música sacra, el texto semiótico presente en Alfgüell sí es la ritualidad religiosa. El diálogo gregoriano antifonal, ya presente en la Edad Media, no ha desaparecido, y oraciones como el rosario tienen un constante diálogo en las avemarías. En actos cívicos y protocolarios, en el teatro y hasta en la poesía coral de la tragedia griega está presente lo antifonal. Alfgüell lo recreó en el paisaje sonoro de esta obra, cuya tímbrica evoca la vida del compositor, especialmente en sus años de infancia, cuando en épocas preconciliares las oraciones comunitarias sonaban descoordinadas. Se formaba un caos acústico en el cual cada uno rezaba a su propia velocidad y dinámica. Este recurso se puede rastrear en muchas obras de Alfgüell, en las cuales se escucha ese mismo desorden sonoro. Con frecuencia el autor comentaba:

La mayoría de la música occidental casi solo ha observado la simetría de la araucaria o de algunas hojas y flores, cuando los ramajes, los tamaños de los árboles y el ritmo de los cúmulos de nubes llevados por el viento tienen una gran irregularidad (Alfgüell, 2014).

En cierto modo puede afirmarse que el título en sí mismo encierra un texto semiótico que es recurrente en las creaciones de Alfgüell: el discurso contrahegemónico de la música clásica occidental. Evidentemente, la *hablata* es un oxímoro a la cantata en sentido lúdico. También lo participativo podría considerarse una referencia a la metaficcionalidad o exposición ante el público del mecanismo de creación. En este concepto se anuncia cómo ha sido construida la obra y qué se espera de su interpretación: una participación hablada, declamada.

A diferencia de otras obras, Alfagüell prescindió de «las infrafonías o sonidos guturales producidos por las consonantes antes de que se lleguen a formar las sílabas con vocales» (Méndez, 2009, p. 159).

La distribución espacial tiene como novedad que la música que se produce no solo surge del escenario, donde están los músicos ubicados, sino también del espacio en el que se encuentra el público. Esto disminuye la distancia física que normalmente se establece entre ambos. La tímbrica resultante es un diálogo concertante, a veces yuxtapuesto o superpuesto. En general, el auditorio debe estar alerta para participar en el momento en el que se le indique.

La espacialidad inmanente de esta obra es la Fraterna Patria Grande. Es el continente latinoamericano, que corresponde a un espacio imaginario y simbólico en el cual sus habitantes anhelan, desde tiempos prehispánicos, no solo la integración, sino también «que los pueblos tengan paz y sean felices» (*Popol Vuh*, 1965, citado por Alfagüell, 2013, p. 43).

La unidad latinoamericana está presente en los pensadores, escritores y poetas de los distintos países que conforman el «libreto» de la obra musical y que son, en gran parte, selecciones extraídas del artículo de Nuín. Desde muy diferentes espacios geográficos e históricos se hacen presentes las voces de poetas y pensadores que — con visiones y palabras convincentes, y muchas veces con gran inspiración— promueven ese acercamiento anhelado. He aquí algunas de estas citas recopiladas por Nuín en el artículo de marras y utilizadas por Alfagüell en la obra:

«Se mezclan nuestras sangres en una sola vena» Nicolás Guillén (Cuba).

«El problema de la Independencia no era el cambio de formas sino el cambio de espíritu. ¿Adónde va la América y quién la junta y guía? Sola, y como un solo pueblo se levanta. Sola pelea. Vencerá sola. Juntarse es la palabra del mundo» José Martí (Cuba).

«Cuando veo tu imagen impalpable encarnar nuestra América y fundirse en la estrofa transparente, darle su vida y palpar en ella» Juan Zorrilla de San Martín (Uruguay).

«Y pues aquí está el foco de una cultura nueva que sus principios lleve desde el norte hasta el sur» Rubén Darío (Nicaragua).

«¡Oh, unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno por todos!:/ amor contra el espacio y contra el tiempo!/ Un latido único de corazón/ un solo ritmo: Dios!» César Vallejo (Perú).

«La Patria es una provincia de la tierra y el cielo... La Patria es un dolor que no tiene fronteras... La Confederación latinoamericana es una meta: no basta pensarla, hay que realizarla» Leopoldo Marechal (Argentina).

«Así juntos iremos hacia nosotros mismos./ La tierra será toda una inmensa mañana/ sin aduanas, gendarmes ni fronteras:/ unánime materia fluvial y constelada» Juan Manuel Marcasen (Paraguay).

«Se ha creado una cultura latinoamericana con su personalidad propia, que ya no es, ni puede ser, la que los conquistadores españoles trajeron en sus naves ni la que existía en las naciones indígenas ni la que aportaron de la variedad de las culturas africanas, los negros» Arturo Uslar Pietri (Venezuela).

«Debemos recuperar la idea profética de nuestros fundadores. Construir la Magna Patria soñada es hoy “una trágica necesidad práctica” “la única posibilidad de sobrevivencia honrosa”» Ernesto Sábato (Argentina).

«Los pueblos de Iberia y de América han sido grandes (...) cuando hemos practicado una cultura de inclusiones. Cuando excluimos nos empobrecemos, cuando incluimos nos enriquecemos» Carlos Fuentes (Panamá-México) (Alfagüell, 2013).

Además de los textos de Susana Nuín, Alfagüell citó en su totalidad el poema «Everness» de Jorge Luis Borges, los fragmentos del *Popol Vuh*, la canción de su autoría con el poema «Nocturno sin patria» de Jorge Debravo y varios comentarios propios.

La música no solo enfatiza, refuerza y acentúa los conceptos, sino que crea un ambiente afectivo que eleva a otros niveles el compromiso emocional. Al respecto, el Mtro. Édgar Raúl Ferrer, director principal, compartió su experiencia en estos términos:

Convoqué a los músicos que pusieron todo de sí, por amor al arte y a tocar juntos. En tres días armamos la obra, compleja, ardua. La estrenamos conmovidos por haberlo logrado y por ver lo que la obra de por sí suscita en el público y en nosotros (...) Dejo constancia de mi estremechida gratitud por poder dejar testimonio claro y seguro de mi amor visceral por la Patria Grande y mi mejor esfuerzo, desde mi lugar, por su unidad (Ferrer, E., 2014).

Asimismo, el Mtro. Bonacci expresó así su vivencia:

En síntesis una experiencia distinta, nunca esperada. Fue un gran desafío como músico y como director asistente no solo dirigir al público en el concierto, sino ayudar al director principal a desarrollar su trabajo. 15 horas en tres días para montar una obra de 45 minutos. El final de la última campada fue grito de anhelo de Libertad y Fraternidad para toda nuestra querida Latinoamérica. Un gracias inmenso el poder dar vida, en la pampa húmeda de mi Argentina, a una experiencia de reciprocidad y amor total (Bonacci, 2014).

El estilo

La obra de un compositor tan productivo como Alfagüell, que tiene en su catálogo más de trescientas opus, por lo general no posee un estilo unitario, sino que varía y se desarrolla de manera desigual. El camino que ha recorrido por más de cuatro décadas de creación ha tenido una alternancia entre rigurosidad y libertad. Se dan momentos de mayor exactitud y precisión en todos los parámetros, otras veces ocurre exactamente lo contrario: la aleatoriedad prevalece.

La *Hablata Participativa Ila Opus 294. Fraterna Patria Grande* podría representar en la obra de Alfagüell lo que algunos teóricos como Theodor W. Adorno y Edward Said denominaron el *estilo tardío*.

Al analizar las obras del último período de Beethoven, Said parafraseó a Adorno: «Así, la gran fuerza del estilo tardío de Beethoven es negativa, o, más bien, es *negatividad*: donde cabría esperar serenidad y madurez, hallamos un reto peliagudo, complejo y pertinaz, tal vez incluso inhumano» (Said, 2009, p. 35). Más adelante el mismo Adorno señaló: «La madurez de las obras tardías no se asemeja a la de la fruta. No son... redondas, sino que parecen arrugadas, incluso agrietadas. Carecen de dulzura y, ásperas y espinosas, no se rinden a la mera degustación» (Adorno, citado por Said, 2009, p. 35).

Si bien se esperaría tranquilidad y armonía, en algunos casos más bien hay dificultad, contradicción no resuelta e intransigencia. En el caso que nos ocupa se puede afirmar que Alfagüell en estas obras se aferró aún más a la libertad creativa, sin importarle la problemática de la interpretación, la producción y la reproducción musicales. Le dio la espalda a la industria musical y su conglomerado de exigencias. Se dedicó a elaborar siempre partituras manuscritas, a pesar de la gran presión que ejercieron sobre él personas allegadas, quienes insistieron en que utilizara los recursos tecnológicos en la escritura. Dibujó con toda libertad las grafías, que sugieren calidades del sonido, acontecimientos acústicos e improvisaciones. Empleó la notación espacial y afianzó así una escritura que para algunos intérpretes puede convertirse en pesadilla, mientras que para otros significa un espacio abierto para desarrollar la imaginación y la creatividad.

Lo que podría llamarse estilo tardío en Alfagüell es el apogeo de las libertades creativas, despreocupado cada vez más por los procesos de producción y difusión de la obra. A diferencia de las corrientes que defienden que la obra musical no existe si no se cuenta al menos con su estreno, Alfagüell ha señalado que escribe para la «posteridad» y que la historia será la encargada de seleccionar lo que permanecerá (Alfagüell, 2014).

Curiosamente, entre más se ha aproximado Alfagüell a su propio estilo tardío, ha desarrollado participaciones públicas como improvisador en el piano. El momento presente parece cobrar en él un valor cada vez más potente. Continúa

desarrollando con mayor énfasis el planteamiento de que el intérprete es co-creador de la obra.

Said analizó a Richard Strauss y mencionó que también era anacrónico, «un compositor de música clásica en una época en la que eso significaba por fuerza no formar parte de la red gigantesca de los productores y consumidores cuya principal experiencia debía ser la película *Fantasia* de Walt Disney o las interpretaciones de José Iturbi y Oscar Levant de los musicales más finos de Hollywood» (Said, 2009, p. 133).

Para algunas personas quizás Alfagüell pudiese calificarse de anacrónico por no estar a la cabeza con la moda tecnológica, o bien por no participar en el juego de la imagen. Pero, al igual que Strauss o Beethoven, esa actitud extemporánea es más bien una protesta no resuelta, una afirmación de su propuesta estética, sin importar complacencias o concesiones.

En la *Hablata Participativa Ila Opus 294. Fraterna Patria Grande* Alfagüell les ofrece un legado a las nuevas generaciones para que reflexionen sobre la unidad latinoamericana, su historia y relevancia. Sobre las investigaciones de Susana Nuín dio vida a una obra de estilo tardío que perfila el futuro.

Referencias

- Alfagüell, M. (2013). *Hablata Participativa Ila Opus 294. Fraterna Patria Grande* [partitura inédita].
- Alfagüell, M. (2014). *Entrevista personal* [inédita].
- Bonacci, P. (2014). *Entrevista personal* [inédita].
- Ferrer, E. (2014). *Entrevista personal* [inédita].
- Méndez, C. (2009). *Gestos de ruptura en la música contemporánea centroamericana. Los casos de Joaquín Orellana en Guatemala, Mario Alfagüell en Costa Rica y Arturo Corrales en El Salvador* [texto inédito]. Costa Rica.
- Nuín, S. (2010). «Fraterna Patria Grande. Del imaginario a la unidad en la diversidad latinoamericana». En O., Barreneche (comp.), *Estudios recientes sobre fraternidad. De la enunciación como principio a la consolidación como perspectiva* (147-185). Argentina: Ciudad Nueva.
- Said, E. (2009). *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Argentina: Debate.