

La música boliviana de la segunda mitad del siglo XX ⁽¹⁾

Alberto Villalpando

Nuestro apreciado colega Roberto Williams, cuando me invitó tan gentilmente a este Encuentro de Compositores Bolivianos, me pidió iniciar estas conversaciones o debates haciendo una breve reseña de lo que es la música contemporánea boliviana. Este pedido anclaba en el hecho de ser yo una especie de decano viviente de la música de avanzada de nuestro país. Pero, como todos lo entendemos, esta reseña no puede ser otra cosa que una suma de anécdotas, de percepciones y también de sucesos concretos, puesto que los actores del fenómeno de la música actual estamos aquí presentes en su mayoría, e historiar nuestro quehacer sería como mirar nuestro propio ombligo. Habrá que dejar al tiempo la sedimentación y concreción de una historia de la música boliviana del siglo XX en adelante, por el momento no queda otra que las reseñas, a título de testimonio, muchas de ellas tan subjetivas que pueden resultar hasta anacrónicas. Heme aquí, pues, delante de una

primera confrontación, anecdótica, por cierto, pero no por ello menos verdadera. Cuando, hace algunos años, escribía la ópera *Manchay-puytu*, se me presentó un obstáculo en la composición, obstáculo que llegó a detener el proceso compositivo por varios meses. Se trataba de la dificultad que tenía de encarnar y encarar a uno de los personajes de la ópera: Ñauparruna, el testigo de los tiempos. Un personaje ficcional, por tanto inexistente, mitad historia, historia subjetiva y vivida también como liderazgo reivindicativo, y mitad amauta y milagrero. Pero, como dice la cueca de mi insigne paisano: "nunca digas paloma, de esta agua no he de beber", ahora me siento una especie de Ñauparruna de Alasita. He ahí cómo juega la historia con nuestros pequeños y transitorios destinos.

No puedo dejar de recordar y rendir homenaje, justamente en el seno de esta reunión, al entrañable amigo José Marvin Sandi Espinoza, como era su nombre consignado en el

(1) Este es un discurso que Alberto Villalpando pronunció a modo de palabras inaugurales en el Encuentro de Compositores Bolivianos, realizado en la ciudad de Sucre en el mes de julio de 2002.

pasaporte. Fue él y no otro el que despertó en mí los afanes y los amores por las nuevas sonoridades de lo que entonces se llamaba "música moderna", allá, por los fines de la década de los años cincuenta. Y creo que es ahí, en la pequeña pero para nosotros significativa obra de Marvin, donde debemos encontrar los inicios de lo que ahora llamamos música contemporánea boliviana.

Yo desearía transmitirles a ustedes el insólito mundo que era el Potosí de mi niñez y de mi adolescencia: una extraña coexistencia de hechos y sucesos incongruentes, como si fuese un archipiélago, generaba una atmósfera delirante, donde todo era posible y donde el cultivo de las artes, activo y prolífico, ocupaba un lugar singular, único. En una isla, un grupo de pintores no se daba sosiego. Allí nacía el arte abstracto, en la obra de Carlos Iturralde, pero también el indigenismo, en la obra de Guzmán de Rojas. En otra isla, más allá, Eduardo Caba y el mismo Iporre Salinas se volcaban hacia lo indígena, por una presencia acústica en el aire, quizá para nosotros excesiva. Toda esta suma de afanes, envuelta en apasionados diferendos políticos y sociales, sumados a la atmósfera eléctrica de la ciudad, que propicia una ansiedad inexplicable, originaban un mar delirante, más allá de lo que supuestamente es lo real, transformándose en un mundo surrealista.

El surrealismo suele estar asociado muchas veces con lo humorístico, sea esto por grotesco o peregrino, pero puede ser también intensa -mente dramático. Pues, sí, Potosí era una ciudad surrealista, como por

otra parte los es toda Bolivia. Dos anécdotas, de la vida real, como suelen consignar ahora algunas películas, contadas por mi querido amigo Ricardo Pérez Alcalá, pueden ilustrar este aserto.

Una señora potosina, a la que imagino vestida de negro, con las mejillas encendidas por el afán, dueña de una pensión, con la que se ayuda a sobrellevar una viudez temprana, atiende solícita a sus comensales. Al final del almuerzo, les ofrece café. Un cliente reciente, le dice:

—A mí, por favor, deme el café sin crema.

Al cabo, vuelve la señora y con evidente aflicción y tono quejumbroso y de ruego, le dice:

—Ay, señor, no tenemos crema, ¿puedo darle sin leche?

La otra discurre en Miraflores, balneario de aguas termales, próximo a la ciudad de Potosí. Las aguas, azufrosas y calientes, descienden de un volcán apagado. Emergen a la tierra en un punto que llaman, con evidente grandilocuencia, el "ojo del volcán". Miraflores está unos trescientos o cuatrocientos metros más bajo que Potosí, lo que, de hecho, le da una benignidad climática mayor. Crecen manzanas y peras. Alcachofas y coliflores. Las gentes disfrutaban de este balneario con verdadera fruición, no sólo por la posibilidad de bañarse y nadar en aguas calientes, sino porque éstas son también medicinales. Pues bien, al amanecer de un día cualquiera, cuando la luz es todavía vacilante, se oyen voces que reclaman cuidado. Unos veinte

metros más abajo del “ojo del volcán” hay una poza redondeada, no muy honda, tampoco muy grande. El agua es verdaderamente caliente y suele estar frecuentada únicamente por personas que allí buscan un alivio a sus enfermedades. A esa temprana hora, se elevan espesos los vapores de la poza. La escasa luz y el silencio hacen aún más irreal la escena.

—Con cuidado, papito. Con cuidado —advierte una voz femenina. Y pronto se ve una vacilante imagen cual si fuese Cristo descendido de la cruz. Una túnica blanca, que bien podría ser una sábana, cubre el cuerpo magro de un hombre al que llevan en vilo, con los brazos abiertos a los costados. Hay voces de hombres y de mujeres, todas sigilosas y reclamando siempre cuidado. Sumergen el cuerpo en las aguas calientes. Los vapores nublan la escena que se pierde en la irrealidad.



Sirena con charango, detalle portada de San Lorenzo.

—Te vas a curar, papito. Te vas a curar dice alguien.

Se oyen unos quejidos lastimeros y distantes.

—Ya está, ya está dice otra voz.

—Papito, papito. ¡Ay Dios mío! ¡Está muerto!

Y las historias se suceden una detrás de otra. La risa y el asombro se descuelgan dócilmente, como dos plumas libradas al aire. Y cae pesada la aseveración de que la realidad supera a la fantasía. Los sucesos se entremezclan, las gentes se diluyen y en su lugar se yerguen personajes que ahora reclaman su lugar en el mundo, como si fueran actores que viven otras vidas, en otros dramas o en otras comedias. Todo ello me vuelca al surrealismo, a lo que siendo real está más allá de su naturaleza. Y creo firmemente que el surrealismo no siempre es el resultado de hechos inusuales sino del cómo se reacciona ante ellos, así sean estos inclusive triviales.

Ver un enano es, de hecho, algo singular, pero ver una enana, sentada a la ventana de su casa, con sus piécitos colgando a la calle, con un primoroso vestidito de muñeca y que, con una amplia sonrisa y una extrema cortesía, me ofrece una flor, como me sucedió hace algunos años en Cochabamba, es un suceso surrealista. Y lo es también la explicación que da un hombre, a quien su concubina luego de rociarle con gasolina le prende fuego. “Me he quemado bien grave”, dice él, asombrado ante el suceso, como si fuese una ensoñación, un imposible, y donde *grave* no implica la gravedad de las quemaduras sino la sobresa -

turación de un fenómeno que le sobrepasa, y que, por tanto, no es real, no puede ser real, es sólo "bien grave", más allá de toda ponderación.

Era el 9 de abril de 1956. Una enorme población indígena había llegado a la ciudad proveniente de todas las provincias potosinas para conmemorar un nuevo aniversario de la Revolución Nacional. Los reunían en el Pampón, una extensa planicie de los extramuros de la ciudad. Allí donde una vez, por los mil quinientos y tantos, se había llevado a cabo la justa caballeresca de Montejo y Godines. El Pampón reventaba de olor a coca y alcohol y el aire crepitaba con el furioso soplar de las tark'as, de los sicus, de los rollanos y de la diversidad de bombos y tambores. Ahí estábamos, como dos lunáticos, ajenos a toda conmemoración, encima encorbados, Marvin y yo, en un lugar que era el nuestro pero no era el nuestro, pertrechados con lápiz y cuaderno para anotar ritmos destinados a nuestras composiciones. Vítores al doctor Paz, al doctor Siles, a la Reforma Agraria. Una extraña melodía tocada en sicus, que pretendía imitar o que simplemente coincidía con la *Marsellesa*, comenzaba a elevarse por sobre todas las otras, convocándolos a iniciar el desfile. Marvin había anotado seis ritmos, yo alcancé apenas a anotar dos. Algunos de estos ritmos usó luego Marvin en sus *Ritmos Panteísticos*, y yo hice lo propio en unas piezas para piano de esa época, fiel discípulo de Marvin, aunque él apenas me llevaba dos años.

En esta atmósfera inquietante, que contrastaba fuertemente con la realización de la Santa Misión y el deseo de muchos católicos de hacerse buenos y consecuentemente, evitar el uso de medios anticonceptivos, junto a la amenaza permanente del descenso de los mineros, ahora armados en busca de sus reivindicaciones sociales, la inflación y otros, se formó, quizá como una especie de confesionario de salvación, un refugio musical en la casa del escritor Alejandro Samuel Méndez, tío de Pablo Huáscar Muñoz. Mientras mi abuela se paseaba por el patio de la casa, repitiendo: "Ay almas, almas". Todo esto aparecía como otro acto surrealista frente a los hechos que sobrepasaban toda capacidad de asimilación. No era otra cosa que el miedo, sobre todo, el miedo. Muy cerca estaba el recuerdo de la Guerra Civil y de la misma Revolución del 52, de las balas y de los muertos. La Alcaldía de Potosí llevó durante varios años, incrustada en una de sus paredes, una bala de obús, recuerdo de la Guerra Civil del 49, y que no había llegado a estallar. La gente transitaba haciendo un rodeo en el lugar donde estaba metida la tremenda bala. Una noche, el ejército decidió liberar a la población de este incordio y no encontró mejor solución que, sin dar aviso alguno, a las dos de la mañana, disparar unas ráfagas de ametralladora hasta hacer estallar el obús.

Pero vuelvo al señor Méndez. Este querido amigo tenía una discoteca significativa y un aceptable *pick up*, como se les llamaba entonces a los reproductores de discos de 78, 45 y



Eduardo Caba.

33 revoluciones. Ahí conocí la *Consagración de la Primavera*, *Petruchka* y el *Pájaro de fuego*, del “gran maestro”, como solía decir Ginastera. El *Concierto para Orquesta* y varios números del *Mikrokosmos* de Bartok, *Pacific 231* de Honneger, *El Trencinho de Caipira* de Villa-Lobos y la *Bachiana Nº 5*. La *Noche Transfigurada* de Arnold Schönberg. La versión reducida de la *Suite Lírica* de Berg. La *Suite Escita* de Prokofieff. *Dafnes y Cloé* de Ravel, *El Mar* de Debussy y algunas otras “mirabilias” más, como dice Eduardo Mitre, que se me escapan de la memoria, amén de una repertorio vasto de música del siglo XIX para atrás. ¿Cómo era posible oír todas estas “mirabilias” en Potosí? Tiene una explicación. En uno de los extremos del boulevard potosino, hacía esquina una maravillosa tienda: “Casa Manuel Valda. El hogar de la música.” Este insigne caballero importaba discos, partituras, equipos de sonido, y ofrecía, los viernes por la noche, unos conciertos con dos poderosos altoparlantes puestos a la calle. Una especie de Flaviadas, diríamos, pero menos formales y, por eso mismo, más efectivas, pues la gente que paseaba en el boulevard se iba quedando atraída por la música, y formaba un inmenso corrillo. Por esos años llegó a La Paz la Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Bernstein, evento al que concurríamos puntualmente en compañía de otro entrañable amigo, Florencio Pozadas, hermano de Willy. Para entonces, don Alejandro Méndez se había domiciliado en esa ciudad y él nos comentó que, pese a sus búsquedas, no había podido encontrar un solo disco de música del

siglo XX en La Paz.

Pero me adelantó un poco a los hechos. A principios del 57, Marvin Sandi viajó a Buenos Aires a estudiar composición. Fue abriendo brecha, como quien dice, pues ese destino seguimos, dos años más tarde, Florencio Pozadas y yo. Pero Marvin volvió de vacaciones a fines del 57. Escribió su *In memoriam* y los *Ritmos Panteísticos*, mientras nosotros, Florencio y yo, seguíamos atentos a las clases que nos daba Marvin. Nos enseñaba politonalidad, atonalidad y dodecafonía, la dodecafonía rígida de Schönberg. Pero *In memoriam* no puede quedarse en la mera cita, pues marca el punto de ruptura entre la música que para entonces habíamos heredado y lo que vendría después. Eduardo Caba era, sin duda, a criterio de Marvin —criterio que lo juzgo acertado— el compositor más avanzado de la primera mitad del siglo XX y él deseaba alabar este



Marvin Sandi.

hecho, resaltarlo. De esa manera, en medio de los aires politonales, discurren citas de los *Aires Indios*. Así quedaba atrás la música que hasta entonces se había hecho. Ahí quedaban José María Velasco Maidana, Mendoza Nava y otros compositores de menor cuantía, pero de indiscutible mérito musical como Simeón Roncal, Miguel Ángel Valda y otros que no vienen al caso mencionar.

Así, más de hecho que de palabra, nacía la música contemporánea boliviana en Potosí, como lo hizo la pintura y la literatura, inspirada en Jaimes Freyre, con la fundación de Gesta Bárbara y, finalmente, como un siglo atrás, lo hizo nuestro país. En una oportunidad, don Humberto Viscarra Monje le decía a don Armando Alba: "Algo extraño pasa en Potosí. Algo único, indefinible". Y no deja de ser verdad. En el siglo XVII, Arzans Orzúa y Vela inaugura lo que será después la novela boliviana. A fines del XIX, Lucas Jaimes, conocido como Brocha Gorda, inicia el barroco en la literatura, y su hijo, Ricardo Jaimes Freyre, con todo el imaginario potosino, inaugura la modernidad boliviana, convirtiéndose en el poeta más importante de Bolivia, no sólo por la ruptura que realiza, sino por lo extraordinario de su obra literaria. Potosí era, sin duda, el lugar ideal para que surgiera la música nueva; volvamos, entonces, hacia uno de sus actores.

Marvin Sandi era un hombre de estatura baja, de complexión robusta. Su rostro, de mirada seria y de rasgos bien definidos, de labios gruesos, nariz recta y de barbilla

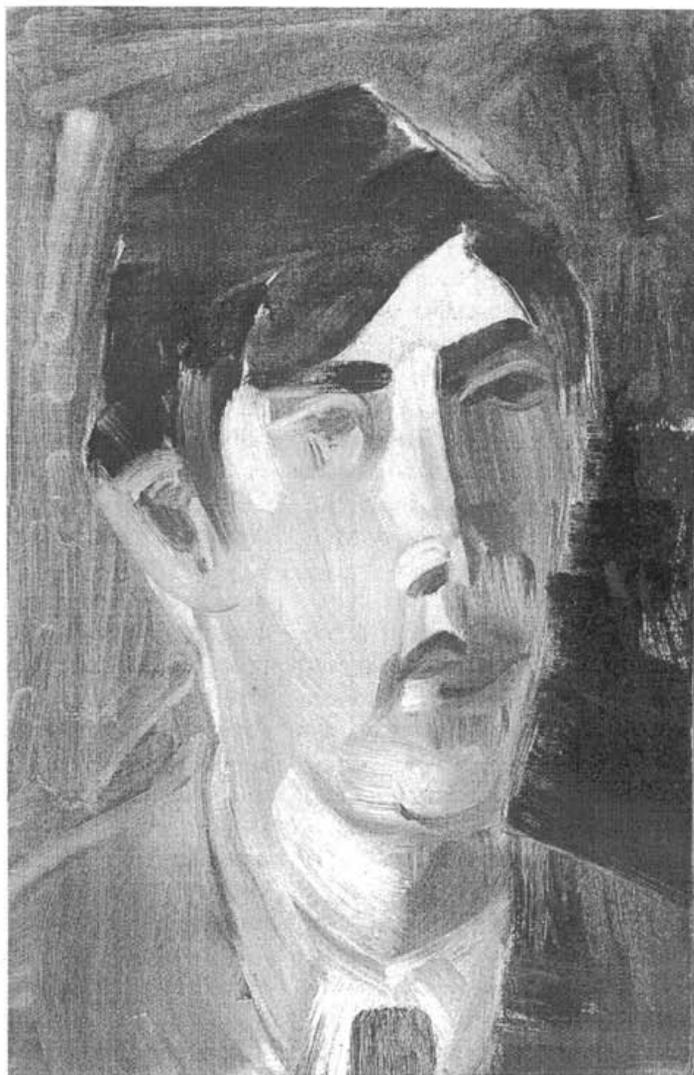
firme, inspiraba respeto. De barba muy poblada, parecía mucho mayor de lo que en realidad era. De carácter sanguíneo, era propenso a la ira y despreciaba profundamente la improvisación. El mundo del arte y de la cultura debía ser serio en extremo. Era goloso y de una abrumadora sensualidad. Trabajador, apasionado amante de Bolivia y, de vez en cuando, desproporcionadamente sentimental. En cierta oportunidad, asistimos a un concierto en el Teatro Colón ofrecido por Jaime Laredo, quien hacía poco tiempo había ganado el Concurso de la Reina de Bélgica. Marvin se echó a llorar desconsoladamente por la intensa emoción que le había producido, no sólo la inmensa musicalidad de Laredo, sino el hecho de que era boliviano. Lloraba a mares, sonándose las narices y secándose las lágrimas con un pañuelo que yo veía inmenso, ante el asombro de algunos argentinos que lo miraban de reojo y con desconcierto. Nervioso y de movimientos rápidos, era muy buen pianista y tocaba con enorme inteligencia y expresividad. Con él aprendí a leer las partituras, no sólo en lo que a notas se refiere, sino en lo tocante al fraseo, dinámicas y observaciones sobre el *tempo*. En Buenos Aires, vivimos juntos tres años y juntos nos iniciamos en el estudio de la filosofía. Allí lo vi escribir su sonata para piano y un cuarteto para cuerdas. Esta última obra, y los incidentes que tuvo al escribirla, determinaron, de algún modo, el abandono que hizo él del Conservatorio Nacional de Buenos Aires, y, quizá, de la música. La modalidad que entonces tenía el Conservatorio para la enseñanza de

la composición era la siguiente: un profesor comenzaba el curso con un grupo de alumnos y avanzaba con ellos los seis años que duraba la carrera, luego el profesor volvía a iniciar otro ciclo similar. Marvin se inició con el compositor ruso-argentino Jacobo Ficher, y bajo la guía de él escribió sus tres piezas para piano, sus dos preludios, un ciclo de canciones cuyo destino ignoro, pero recuerdo que había elegido el poema "Claribel" de Tamayo, la sonata para piano y ahora se hallaba escribiendo el cuarteto. Él quiso hacerlo dodeca-fónico, pero Ficher era reacio a esta técnica de composición y había prohibido a sus alumnos utilizarla. Ante esta discordancia Marvin optó por el secreto. No dijo que estaba usando la dodecafonia y el trabajo prosperaba sin mayores dificultades. Pero Marvin cometió un desliz. Él anotaba sus series dodecafónicas en el mismo papel en que escribía el

cuarteto y cada vez borraba las series para mostrarle el avance del trabajo al profesor. En una de esas, simplemente se olvidó de hacerlo y Jacobo Ficher descubrió lo que él llamó "una impostura", Marvin, que era de pocas pulgas, le dijo que era un retrógrado atrasado, y abandonó la clase. El cuarteto se quedó en un solo movimiento y Marvin se dedicó cada vez con más ahínco al estudio de la filosofía. Sin embargo, asistió a las reuniones musicales que realizaba Juan Carlos Paz, el único compositor dodecafónico de Argentina y, en esa época, de América Latina. Pero, donde más volcó su tiempo y su interés fue en el Colegio Libre de Estudios, dirigido por el filósofo argentino Francisco Romero. Volvió a Bolivia a mediados de 1961, organizó en Potosí una filial del Colegio y, paulatinamente, fue olvidándose, por así decir, de la música y entregándose íntegramente al estudio de la filosofía. No obstante,

los ex ensayados, fuertemente ritoman o la simon hidad musical, tienen f...
 ↓ Amor y los...

Alberto Villalpando, fragmento de *Yamar y Armor* 1977.



Enrique Arnal, retrato de Alberto Villalpando.

sus reflexiones sobre el arte musical, sobre el folclor y sus implicaciones frente a un arte musical elaborado, etc., etc., son de lo más importantes en el pensamiento musical boliviano. La última vez que estuvimos largamente reunidos, en Potosí, le hice oír la grabación de una obra mía. Se emocionó como aquella vez de Jaime Laredo y, llorando, me abrazó y me instó a seguir componiendo, ya no solamente como un fenómeno expresivo, sino como “la responsabilidad de todo buen boliviano que se debe a su patria”, así lo dijo. Porque esa había sido la mística que nos llevó a Buenos Aires: estudiar y aprender todo lo que pudiéramos para volver y enseñar en nuestro país lo que habíamos aprendido. Jamás, pues, tuvimos el propósito de quedarnos fuera de Bolivia, aunque él dio fin a su vida lejos del país que tanto amaba.

Pero estas evocaciones no se terminan aquí. Uno se relaciona con las gentes de diversas maneras. Con Marvin tenía una amistad de carácter intelectual, artístico. Con Florencio Pozadas éramos, además, amigos de juerga. De vez en cuando solíamos tomarnos unos tragos o salíamos con amigas. Era, sin duda, una relación más comprometida con lo cotidiano. De tanto en tanto, él me prestaba plata o yo a él. De alguna manera, nuestra amistad se mostraba más fluida, más irresponsable. No en vano habíamos sido compañeros en el kinder y en la escuela. Florencio tenía algunos rasgos de mulato. Pelo ensortijado, labios gruesos, piel oscura y ojos negros. Fanático, intransigente, malhumorado. Mantenía una relación ríspida con Marvin, quien

tampoco era un santo y podía ser irónico y hasta sarcástico. Difícilmente podían estar los dos juntos, se rechazaban mutuamente. Confieso que yo a veces me divertía poniéndolos en oposición. Cuando Marvin dejó Buenos Aires para volver a Bolivia, decidimos con Florencio vivir juntos. Él trabajaba para poder sostenerse en la Argentina; lo hacía en una fábrica de planchas eléctricas. Ganaba bien y siempre tenía más plata que yo, pero claro, menos tiempo para dedicarle a la música. Eso a veces lo deprimía y motivaba una serie de reproches que me hacía: “que para qué lees tanto cuando podrías componer más; que en lugar de comprar libros podrías comprar partituras”. Estudiaba violín con Varady, concertino de la Orquesta del Colón, y percusión con Antonio Yépez, esto último en el Conservatorio Municipal, y eso es lo que lo llevó a ser miembro del conjunto Ritmus, de percusión y, posteriormente, percusionista de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Me enseñó infinidad de trucos sobre estos instrumentos. En 1964, que fue el último año que estuve en Buenos Aires, Florencio inició sus estudios de composición con Gerardo Gandini, de quien era amigo, así como de otros músicos argentinos. Su ingreso en la Filarmónica le permitió abandonar las fábricas y dedicarse por completo a la música. Ahora era un hombre feliz. Eso mismo le dio mayor calor a nuestra amistad, asistíamos a conciertos y él criticaba todo. A ver si los timbales estaban o no desafinados, si tal o cual director se expedía bien o no. Así es como lo vimos a Stravinsky dirigiendo su *Consagración* y festejábamos con asombro y

sonrisas complacientes cómo el viejo maestro iba por su lado y la orquesta por el suyo. Juntos tuvimos un romance con dos hermanas, él con la mayor y yo con la menor, juego de palabras que, asociadas al léxico musical, se prestaba a infinidad de variantes equívocas y cómicas.

En 1963, cuando yo ya era becario del Instituto Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, del Instituto Torcuato Di Tella, trabajé un cuarteto de cuerdas bajo la guía del compositor italiano Riccardo Malipiero. Un cuarteto de cuerdas dodecafónico llamado *Preludio Passacaglia* y *Postludio*, con raíces webernianas y abiertamente vanguardista. El año anterior había trabajado, todavía en el Conservatorio, una pieza llamada *Cuatro Juegos Fantásticos* para piano, cello, clarinete y percusión, bajo la guía de mi maestro Alberto Ginastera. A fines del 63 la Fundación Patiño llamó al Primer concurso de composición Luz Mila Patiño. Participé en este concurso con esas dos obras y, gracias a la presencia en el jurado de don Mario Estenssoro, gané el primer premio. La entrega de premios se realizó a principios del 64. El segundo premio lo recibió Gustavo Navarre y el tercero Atiliano Auza. Este hecho marca la aparición pública de la música de vanguardia en nuestro país. Un año más tarde, el 65, regresé a Bolivia, como siempre fue mi profundo deseo y me di de bruces ante la patética realidad musical de nuestro país. La Orquesta Sinfónica era sólo un nombre, los intérpretes, de mediana talla para abajo, estaban en el limbo respecto de la música contemporánea. ¿Qué hacer? No di

brazo a torcer. Gracias al apoyo continuo de don Mario Estenssoro trabajé en el Instituto Cinema - tográfico Boliviano, junto a Jorge Sanjinés. Ello me permitió incorporar en el cine música de vanguardia y así ésta se oía masivamente. Pero, paralelamente, escribí un concertino para flauta y otro para piano, otro cuarteto de cuerdas y piezas para piano. Para ello, me dije: "Si hay dificultades de ejecución, y no sólo para la música contemporánea —la orquesta sinfónica ofrecía penosas versiones de música tradicional— entonces lo que conviene es simplificar el lenguaje al máximo". Trabajé entonces sobre la reiteración obsesiva de una sola nota. Pero, asimismo, necesitaba de interlocutores. Entre los años 68 y 69 murieron prematuramente Marvin Sandi y Florencio Pozadas. Siempre he lamentado mucho estas dos muertes y las he vivido con enorme desconcierto, puesto que, dentro de mi generación, me quedé más solo que una araña dejaron un enorme vacío. Florencio Pozadas, el único émulo que quedaba, luego de haber escrito algunas obras de real vanguardia, después de haber ganado el premio Luz Mila Patiño, con su *Quimsa Arawis* y, tras haber gozado de una beca en el Instituto Di Tella, en el mismo Centro en el que Atiliano Auza y yo habíamos estudiado, dispuesto a visitar Bolivia, recién casado con una extraordinaria cantante, murió en un absurdo accidente de tráfico. Atiliano Auza, pese a ser también becario de Di Tella, no encarnó realmente el lenguaje vanguardista. Estaba, pues, demasiado solo.

Traté, por cierto, de vincularme con

los músicos. Gustavo Navarre tenía un grupo de amigos con los que se solía reunir los sábados, a partir de las tres o cuatro de la tarde hasta las nueve o más de la noche. Oían música, a todo volumen y con las luces apagadas, tomando *llallaguas*, *chufly*, como le dicen en La Paz. El placer de estos melómanos radicaba en establecer comparaciones entre diversas grabaciones de una u otra obra. Sentían enorme predilección por las sonoridades brillantes. Los discos estadounidenses, con la Orquesta de Chicago eran los más aplaudidos. La última vez que concurrí a una de estas reuniones, habíamos oído tres versiones del primer movimiento de la cuarta sinfonía de Chaicovsky. Ganó, por aclamación, la Orquesta de Chicago, creo que dirigida por Kubelick. Hicimos un alto y les pedí oír algo más actual, Bartok, Stravinsky, aunque más no sea, Jachaturián, que sabía que lo toleraban. Pero, para aligerar la fatiga, pusieron una sorpresa: dos marchas de Phillippe Sousa. Esa no era la forma en que yo disfrutaba de la música. Me vinculé entonces a poetas y pintores, con ellos sí compartía mis intereses por un arte de avanzada.

De esos años data mi amistad con Jaime Saenz, con Jesús Urzagasti, con Edgar Ávila, con Enrique Arnal, con Alfredo La Placa. Yo necesitaba respirar los aires del siglo XX. Por esa época creé la cátedra de composición en el Conservatorio Nacional de Música de La Paz. Carlos Rosso, Edgar Alandía, José Llanos y otros fueron alumnos en esta cátedra. Desgraciadamente no duró mucho. Edgar Alandía se fue a Italia, Carlos Rosso a Polonia y, por

otra parte, se produjeron algunos incidentes en el Conservatorio que hicieron que abandonara este proyecto. Pero en esos años, gracias a la vigencia del Ministerio de Cultura, la Orquesta mejoró substancialmente. Ya se podía tocar alguna que otra obra del siglo XX. Copland, Bartok, Stravinsky, alguno que otro latinoamericano. La orquesta realizó, con el criterio de acrecentar el repertorio de música boliviana, dos encargos. Uno a Gustavo Navarre y otro a Atiliano Auza. De igual manera, se hizo un acuerdo con la empresa Discolandia para la grabación de música boliviana. Este proyecto alcanzó a grabar dos discos. Uno que incluía una obra mía y, para completar, un concierto para guitarra, de Vivaldi; otro, con obras de José Salmón Ballivián, Adrián Patiño y otros. Pero desgraciadamente la Orquesta también sufrió un duro golpe con el advenimiento de la dictadura de Banzer y, nuevamente, a reandar el camino.

La necesidad de interlocutores seguía tan apremiante como lo fue años atrás. Hasta que en 1974, cuando ya había vuelto Carlos Rosso, pudimos organizar el Taller de Música de la Universidad Católica Boliviana, gracias al apoyo incondicional de su entonces Rector, monseñor Genaro Pratta. Se creó la Orquesta Sinfónica Juvenil y hubo un período de auténtica euforia musical. De entonces a esta parte, la historia ya es más conocida. Finalmente, habíamos logrado formar a nuestros interlocutores: compositores y directores que, a su vez, fuesen líderes en busca de un efecto multiplicador. A ello se suma, la

formación de otros músicos que se educaron fuera de Bolivia y que, afortunadamente, retornaron a nuestro país, como es el caso de Roberto Williams, Gastón Arce y Oldrich Halas, pero no se puede dejar de mencionar a Edgar Alandia. Por su parte, Cergio Prudencio, Franz Terceros, Nicolás Suárez, Willy Pozadas, Agustín Fernández, Juan Antonio Maldonado, Jorge Aguilar y José Luis Prudencio han continuado su trabajo de compositores, unos con más ahínco que otros. A su vez, ellos han ejercido ese efecto *resonante*, para usar un término de acústica, cooperando en la formación de nuevos compositores e intérpretes. De esta segunda generación, llamémosla así, tenemos a Oscar García, Juan Siles, Javier Parrado, Julio Cabezas, María Teresa Gutiérrez y otros, como Jorge Ibáñez, Luis Moya, Miguel Jiménez, con el aliciente de que, de una u otra manera, se continúan formando compositores. Pero este listado de nombres no es sólo para pasar el plumero a nuestras efigies, sino para constatar la vigencia de la nueva música en nuestro país. La obra, de todos nosotros, ofrece un amplio abanico engarzado en las búsquedas sonoras del siglo XX. Bolivia ya no está aislada musicalmente y ya hay obra que se puede mostrar. Así lo evidencian los Festivales de Música Contemporánea. Así lo muestra la reciente presentación de música boliviana actual realizada en el Brasil.

Y ahora, a manera de reexposición variada de A, retomo la idea inicial, no muy explicitada en la exposición de A, de que la música boliviana

contemporánea no sólo es contemporánea como intención compositiva, sino como coetánea, como la música que se está haciendo en estos años. Y aquí, quiero transmitirles una observación, a mi juicio muy acertada, del compositor español Ramón Barce. Comenta este músico (a raíz de la realización de una Festival de Música Contemporánea, ocurrido en la década de los años ochenta en Moscú) que debemos entender por música contemporánea no sólo aquella que entraña una estética específica, vinculada más a aquella comprendida como música experimental, vanguardista, sino a la música que, al margen de su estética, se escribe en la época que nos ha tocado vivir. En tal virtud, una historia de la música boliviana del siglo XX deberá incluir toda la música escrita en ese dilatado período, ponderando sus aciertos y explicando el por qué de los desaciertos. Pero no deja de invadirme un sentimiento de enorme complacencia, de íntima felicidad al ver que mis esfuerzos no han sido vanos y que he sido fiel a la promesa que nos hicéramos con Marvin Sandi. Gracias.



ritenuto

Oct
Fl
Ob
Cl 1º
" 2º
Fgt
Cm 1º
" 2º
Cp 1º
" 2º
Cb 1º
" 2º
Bri-g Cia
Cimp
Vc 1º
" 2º
Cb
Vc 1º
" 2º
Vln

ritenuto

rite

7 de Mayo 1937
Buenos Aires - 1937

Jula-Julus

Sobre el folclor musical boliviano

Jaime Mendoza

Caía el sol. A mi frente, a unos veinte kilómetros, los cerros agrestes de Calacala empezaban a envolverse en esa luz amarillenta, de oro viejo, que los indios de Bolivia llaman *aya-rupfay*, es decir: "sol de los muertos", nombre con el cual, por curiosa coincidencia, la designaban los campesinos españoles también. El viento de la puna que en otros momentos del día azota la estepa con tremendos latigazos, ahora habíase aquietado y resbalaba apenas entre las zarzas y pajonales. Era aquella una profunda soledad y la turbaban únicamente, con ruido rítmico y seco, los casco de mi caballo golpeando en la rúa polvorienta.

Yo iba a trote largo, y a ratos al galope, tratando de salvar rápidamente los seis kilómetros que hay entre las minas de Llallagua y las de Uncía. Habíaseme llamado de este último lugar para asistir a un enfermo grave. Por entonces aún no habían llegado hasta esas alturas, de cuatro a cinco mil metros sobre el mar, los automotores que hoy rechinan allí de día y de noche. Médico muy joven, y que tenía ganado entre los mineros un singular prestigio, yo anhelaba llegar a tiempo para salvar a un hombre que se debatía entre la vida y la muerte.

Y así corría en mi caballo, cuando comencé a escuchar un vago rumor que fue acreciendo conforme yo avanzaba. Era una música indígena de jula-julas y otros instrumentos de la tierra. Los tocadores no estaban aún a mi vista. Aquella sonaba como queja prolongada, como una plegaría, pero tenía también no sé qué extraña entonación guerrera. Diríase un lamento de los cerros bañados en las últimas pinceladas del sol, o la voz del viento estepario, o el canto del pajonal.

Con todo, no obstante, mis aficiones musicales, aquel rumor no consiguió distraerme del afán con que iba a cumplir una urgente obligación profesional.

Pronto, en un recodo del camino, me encontré con un grupo de indígenas. Era la orquesta ambulante. Mi caballo se espantó. Yo pude dominarlo y, desviándome un poco del camino, proseguí mi carrera.



Gil Imaná, retrato de Jaime Mendoza.

Rápida había pasado la visión. Unos treinta o cuarenta indios tocando sus jula julas. Por delante, una mujer joven, vestida de azul oscuro o de negro, llevando una bandera blanca que hacia ondear al viento. Y nada más. Fue lo único que alcancé a ver. En cambio, la música duró aún. Íbase apagando poco a poco. Al descender mi caballo a las hondonadas desaparecía; al subir las eminencias del camino la volvía a oír, cada vez más distante. Pronto no fue sino como un suspiro. Las jula-julas parecían alejarse ya no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Yo retrocedía idealmente por centurias. Sentía que me hablaba un pasado inmemorial.

Mas a poco, estaba ante las primeras casas de Uncía. Y entonces borróse la visión. No más indios, ni jula-julas, ni mujer trapeada de oscuro ni bandera blanca. El artista acurrucose ante el prosaico profesional.

Aquel cuadro, a pesar de su fugacidad, quedó intensamente estereotipado en mi mente. Y, como por fenómeno de fosforescencia, cual diría Pierre Luys, vuelve a encenderse de vez en vez con algún motivo ocasional.

Tal me ocurrió últimamente, al escuchar ciertas melodías de los indios de Tarabuco, tocadas en tarkjas. De inmediato reculé más de treinta años. Vi el panorama escueto de la puna y encontré en esas melodías reminiscencias de la que había oído a los chullpas de Llallagua. Y fue sólo entonces que se me ocurrió anotar el viejo motivo para enseñarlo al delicado artista Mario Estenssoro, quien la considera una de tantas melodías indígenas preincaicas que conservan todavía su estructura primitiva. Ya no puedo asegurar que mi reproducción sea rigurosamente exacta. Puede ser que en ella varíen algunas notas. Pero lo que diremos su "esencia", sí permanece igual.

Y yo creo que allí palpita el alma no sólo en la

raza actual de aimaras y quechuas de Bolivia, sino de otra u otras que le antecedieron en el *Macizo Andino*. En ese tono entrevé una lejanía incalculable. Su misma sencillez, paréceme encerrar una estupenda profundidad. Más aún: no sólo se me representa como un grito humano, sino brotando de la tierra -de la *pacha-mama*-, cual un canto de las rocas cuajadas de metales y heridas por las manos del minero.

Este motivo ha sido últimamente ensayado en la Escuela Normal de Sucre por un conjunto coral bajo la dirección de Mario Estenssoro, quien le añadió dos elementos nuevos: la armonización y un compás más lento que el de la forma primitiva.

Por mí diré que, armonizada, tal música me place menos que en su simple modo melódico. Creo que mejor vestida, no vale tanto como en su adusta desnudez.

En cuanto a la mayor lentitud en el compás, ella le da aire más patético, aproximando al de los harawis. Por ende, pierde su carácter coreográfico. Cuando yo la escuché, hasta me pareció que los indios, a su compás, ensayaban una danza extraña, de ritmo casi igual al del kjaluyu. Bien es verdad que yo mismo en otra melodía que escuché entre los indios jallklas, a unos cien kilómetros de Sucre, y que guarda estrecha afinidad tonal con la de los chullpas, encuentro un movimiento lentísimo, grave. Seguramente se trata de variaciones sobre algún tema muy primitivo, preincaico, que sirvió en el pretérito de melodía principal, vamos a decir, o de fuente original de inspiración para los artistas indígenas. En el erkje, tal como yo la he escuchado más de una vez a algún artista silvestre de admirable resistencia pulmonar y de no menos admirable poder expresivo, una sola nota de dicho motivo, particularmente al final, abarca tanto tiempo como cinco de las de forma coreográfica. Por otra parte, gracias a la sonoridad profunda y cierto dejo lúgubre del instrumento, tiene una formidable facultad de sugestión.

Añadiré aún otro punto que me parece de subido interés. En la anotación del motivo que transmití a Mario Estenssoro, puesta en mi menor, había yo escrito un re-sostenido como nota antecedente a la final, pues así me lo indicaba mi memoria. Estenssoro, teniendo en cuenta que la música indígena boliviana es pentatónica, cambió ese re-sostenido por el natural. Muy posible es que el artista tenga en esto la razón y que yo hubiese captado mal la melodía en su frase terminal. Pero aquí cabe hacerse ciertas consideraciones: si efectivamente se tratase de un sostenido, querría decir que ya el carácter pentatónico de la música primitiva andina estaba allí en trance de evolución hacia un grado más complejo. Pudo también ocurrir que, con el advenimiento hispano y su influencia irresistible en la música nativa, ésta aún en sus formas primigenias hubiese dado un verdadero salto, al igual de lo que se puede observar en el orden de los fenómenos naturales. Si la aparición de los semitonos en la música es fruto, según las ideas corrientes, de una evolución muy larga, no es imposible que se produzca también en un momento. Puede

sobrevenir hasta por deficiencia de la voz humana para alcanzar ciertas notas graves, cual sería el caso susodicho.

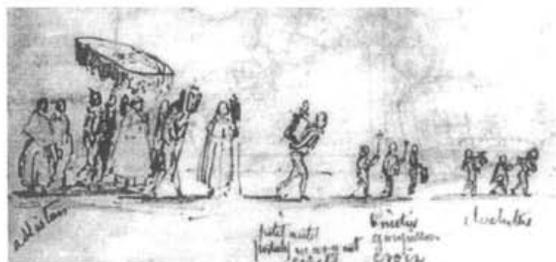
Por lo demás, con ese simple semi- tono, se transforma con mucho el carácter del motivo, y para mí se hace más evocativo e interesante. ¿Mal gusto? Tal vez.

El mismo conjunto coral aludido ha cantado también *Los Barqueros del Volga*. El motivo ruso no obstante sus supervivencias primitivas, posee ya una complicación extraña del todo al andino. Más bien se me antoja hallar cierta afinidad entre éste y el coro de los Peregrinos, de *Tannhauser*, cuando cantan:

Otra vez, gozoso, oh mi hogar, vuelto a tí...

En suma, el motivo en cuestión, al que bien podemos llamar Los caminantes, constituye para mí, a pesar de su sencillez, y aún rusticidad, un tema digno de investigación. Por eso he aconsejado a los muchachos que, en la Universidad de Chuquisaca, me proclamaron últimamente maestro de la juventud, enderezar sus pasos también por estas veredas que si están envueltas todavía en la penumbra del misterio tienen por esto mismo mayor atracción. No creo que éste sea un campo de estudio reservado no sólo a los musicólogos, sino también a los sociólogos de verdad. Una honda filosofía fluye de ella. Allí asoma la pasión, el esfuerzo, la paciencia, en suma el espíritu en un pueblo que alcanzó el grado supremo de cultura, como lo atestigua Tihuanacu, y que impuso a una gran parte del Continente su código moral, resumido en estas palabras: "*Ama-llulla, ama-súa, ama-kjella*"; código que hasta hoy no ha sido superado por las mismas naciones que van a la cabeza de la civilización.

1943.



Procesión 1848.