

200

1821 - 2021

GABRIEL JIMÉNEZ EMÁN

COLECCIÓN BICENTENARIA

ARPEGIOS EN EL CIELO DE LA CABEZA

Ensayos musicales



200



ARPEGIOS EN EL CIELO DE LA CABEZA

© **Fundación para la Comunicación Popular CCS / Librería Digital CCS**

Erika Farías

Alcaldesa de Caracas

María Isabella Godoy

Presidenta de Fundarte

Mercedes Chacín

Presidenta de la Fundación para la Comunicación Popular CCS

Edición al cuidado de Roberto Malaver

Autor

Gabriel Jiménez Emán

Correcciones

Carol Hernández R.

Concepto gráfico, diseño, diagramación y portada

Tatum Gois

Depósito Legal: En trámite



JULIO 2021





CONTENIDO

- 5 | **CON CIERTO PLACER: PRÓLOGO**
ROBERTO MALAVER

- 12 | **EL JAZZ, MÚSICA
DE ESTREMECIMIENTO Y RESISTENCIA**

- 33 | **GEORGE GERSHWIN Y *PORGY AND BESS*:
LA TRANSFIGURACIÓN DE UNA OBRA**

- 59 | **MILES DAVIS, EL SONIDO
MÁS INTROVERTIDO DEL JAZZ**

- 80 | **LA MÚSICA EN VISIÓN DE VENEZUELA, DE
ALEJO CARPENTIER**

- 102 | **EL VALS VENEZOLANO, ITINERARIO DE UN
SENTIMIENTO**

- 111 | **ALIRIO DÍAZ Y SU GUITARRA VIAJERA**



CONTENIDO

- 142 | **HISTORIA DE UNA ESTRELLA**
LA GESTACIÓN DE UN CÉLEBRE VALSE LARENSE
- 158 | **FRÉDÉRICK CHOPIN: HOMENAJE AL ALMA**
DEL PIANO
- 179 | **ANTONIO CARLOS JOBIM: MÚSICA POR LOS**
CUATRO COSTADOS
A MI HERMANO ENNIO
- 201 | **LOS BEATLES, ESOS MUCHACHOS**
- 234 | **TERESA CARREÑO, PRIMERA PIANISTA DE**
VENEZUELA
- 258 | **JOAN MANUEL SERRAT: AQUELLAS**
HERMOSAS CANCIONES





PRÓLOGO

CON CIERTO PLACER

La música, una mayor revelación que toda la sabiduría y la filosofía

Ludwig Van Beethoven

Sin música, la vida sería un error

F. Nietzsche

Cuando se guardan en la memoria una serie de momentos musicales, la vida va creando su propio pentagrama. Su propio sonido. Su propio ritmo. Su propio concierto. Así pasa con Gabriel Jiménez Emán. Aferrado a la literatura no se ha apartado de sus placeres musicales. Ha sabido vivir para contar, como diría García Márquez.

Y aquí nos cuenta y canta.

Dice que desde pequeño en San Felipe, estado Yaracuy, comenzó su querencia por el jazz: “Desde niño estoy oyendo jazz por una elección puramente personal” Y nos narra el



recuerdo: “Me detuve una tarde en el mercado popular de la pequeña ciudad de San Felipe a mirar un disco que estaba en un puesto de remates: Louis Armstrong, grandes éxitos”

Y así comienza este maravilloso concierto musical. Toda la historia del jazz y sus intérpretes está narrada aquí. Jiménez Emán, con su maestría como narrador, va dirigiendo este concierto con placer. Y nos va mostrando a los más importantes ejecutores del Jazz. Saxofonistas, pianistas, cantantes.

Y una vez que nos presenta este marco general, entonces comienza con lo específico. Y nos narra la presencia de uno de los principales músicos de Estados Unidos, George Gershwin. El hombre que supo amalgamar el jazz con la música clásica. El hombre que compuso su famosa Rhapsody en blue y el Concierto para piano en fa mayor.

De esta manera, este libro sigue sonando excelentemente bien. Va siguiendo un ritmo muy bien pensado.

Y ahora nos presenta a otra de las grandes estrellas del jazz, Miles Davis. Le hace un reconocimiento personal. Cuenta que “la trayectoria de Miles Davis en el jazz pudiera calificarse, sin ninguna exageración, de apoteósica”

Después de dejarnos asombrados con todos sus conocimientos en torno al jazz, retoma su pasión literaria y nos habla





del libro *Visión de Venezuela*, del escritor cubano Alejo Carpentier, donde están reunidos muchos de los artículos que Carpentier escribió estando en Venezuela. Entre ellos su columna Letra y Solfa –Literatura y música– que es a la que se refiere Jiménez Emán.

Y una vez que conocemos todo lo relacionado con la música en Venezuela según Alejo Carpentier, nos lleva el director de este concierto al vals venezolano: “Se ponían de acuerdo varios músicos y se daban cita en alguna casa, y yo consideraba entonces una suerte que eligiesen la nuestra. Iban llegando poco a poco y nosotros nos animábamos a recibirlos. Afinaban sus instrumentos, venía mi madre Narcisa con vasos, hielos y pasapalos, los músicos ponían su botella de whisky en el centro de la mesa, y entre valse y valse, el whisky con hielo y soda, se refrescaban los músicos, sonriendo con una especial felicidad que les inspiraba a seguir”.

Su vivencia va muy ligada a su investigación y conocimiento. Son esas vivencias musicales cercanas, las que también le permiten al director de este concierto, que sus notas lleven un mejor ritmo. Ha estado allí en el momento del canto y la composición, y lo describe.

Así pasa cuando llegamos a la presentación del guitarrista más admirado y grande de nuestro país, Alirio Díaz. Es tan-

ta la amistad de su padre con el guitarrista, que un día se van juntos Alirio Díaz, Jiménez Emán y su padre, Eliseo Jiménez Sierra, a Grecia.

Pero antes nos sigue contando sus vivencias: “Alirio Díaz y Rodrigo Riera frecuentaban a menudo nuestra casa materna en San Felipe y las de otros músicos en Barquisimeto como Martín Jiménez, Pastor Giménez o Pablo Canela, y en San Felipe las de Luis Salcedo, Gerardo Aular, Elisio Jiménez Sierra y Teófilo Domínguez”.

Se va escuchando la música. Y así llegamos a la historia de la composición de este tema que todos conocemos: *Como llora una estrella*. En principio fue instrumental, y luego el padre Borges le puso el nombre, pero fue el padre del escritor Jiménez Eman, Elisio Jiménez Sierra, quien compuso su letra. Y por ahí va también ese homenaje personal.

Y ahora retoma la música clásica. Nos habla de Chopin. “El músico que para mí destila la pureza del romanticismo es Frédéric Chopin. Desde que le escuché, siendo muy joven, su piano me cautivó al punto de insistirle a mi padre que deseaba oír más música suya, y él entusiasmado conseguía las grabaciones que escuchamos en un viejo tocadiscos...”

Luego dirige su batuta hacia Brasil y nos muestra su reconocimiento por el cantante y compositor Carlos Antonio Jobim,





el autor de *La chica de Ipanema*, *Samba de una sola nota*, *Desafiado* y muchos otros. Y nos dice el director: “En cierto modo, la historia del bossa nova es la historia de Antonio Carlos Jobim”.

Y claro, ante tan espectacular elenco de músicos y compositores, no podía quedar fuera de este maravilloso concierto, ese grupo que revolucionó los años 60; The Beatles.

“Para nosotros, los de la generación del 50, la aparición de Los Beatles en el escenario de la cultura popular significó uno de los fenómenos más refrescantes, y de los que personalmente pude disfrutar más en plena adolescencia luego de la aparición del rock norteamericano...” Así nos narra su admiración por este grupo y luego analiza toda la obra de ese maravilloso grupo.

Ahora vuelve a Venezuela y nos habla de la pianista Teresa Carreño. Hace un perfil de su vida como artista y nos deja uno de los mejores juicios: “En verdad se trata de una artista de primera magnitud, con un reconocimiento unánime en su época dentro de los espacios más exigentes de nuestra cultura en los años postreros del siglo XIX y comienzos del XX”.

Y como todo concierto tiene su final, el director termina



mostrándonos la obra musical de Joan Manuel Serrat. Ese cantante y compositor que no solo supo darle vida a sus propias composiciones, sino que además, supo interpretar y darle música a la poesía de Antonio Machado y de Miguel Hernández.

Así, contentos y felices, terminamos de leer este maravilloso concierto. Este es un libro que suena muy bien.

Roberto Malaver





ARPEGGIOS EN EL CIELO DE LA CABEZA

Ensayos musicales

EL JAZZ, MÚSICA DE ESTREMECIMIENTO Y RESISTENCIA

La naturaleza del jazz

Estoy sorprendido por la declaración, hace varias semanas, del Día Internacional del Jazz, como una expresión que sirve como “lazo de unión entre los pueblos”. Sorprendido porque el jazz ha pasado a ser desde hace años una música de élites intelectuales, una música que ha venido teniendo un bajo perfil en los medios de comunicación; aún así, sus músicos recuperan de cuando en cuando su relieve, como suertes de curiosidades de la cultura; pese a ser figuras relativamente recientes, solemos percibirlos como si hubiesen existido en tiempos remotos.

Desde niño estoy oyendo jazz por una elección puramente personal, pues aparentemente no tiene nada que ver con mi país, su historia o tradición inmediata, y sin embargo, me





atrajo desde muy joven. Me detuve una tarde en el mercado popular de la pequeña ciudad de San Felipe a mirar un disco que estaba en un puesto de remates: Louis Armstrong, grandes éxitos. Lo adquirí –creo que por un bolívar, precio irrisorio– y apenas oí las notas de la trompeta del risueño Louis en un pequeño tocadiscos, quedé impresionado. De ahí en adelante fui hallando los discos de otros músicos de jazz, trompetistas, saxofonistas o cantantes, hasta hoy, en que me he convertido en un verdadero melómano de esta música, descubriendo en cada uno de ellos un universo diferente y rico, sobre todo en lo que aquella música me habla acerca del estremecimiento y la interioridad humanas.

De las músicas populares occidentales en América, el jazz es quizá la que ha ido obteniendo más prestigio con el tiempo. Pese a que su mejor época transcurrió en la primera mitad del siglo XX, el jazz tuvo la capacidad de irse renovando y de ir sumando hallazgos e innovaciones durante todo el siglo hasta llegar al presente, en una sólida constelación de músicos que no hacen sino acrecentar su reputación en el ámbito musical y social de nuestro tiempo.

Con data de nacimiento en Nueva Orleans a comienzos del siglo XX, en plazas y bares de esta ciudad, el jazz es deudor del góspel, el negro spiritual y el blues, entonados en las iglesias de pueblos por hombres y mujeres de piel negra,

en campos de algodón al sur de los Estados Unidos; buscó luego otros rumbos en ciudades grandes como Nueva York, San Francisco, Los Ángeles o Chicago, después en ciudades de Europa y América Latina, en contacto con elementos académicos o ámbitos refinados de otras tradiciones, para conjugarse en grandes bandas u orquestas, en clubes o bailes sociales trazando una historia ciertamente apasionante, por lo que implica de riesgo, aventura, sufrimiento y superación estética de sus músicos, que vertieron en ella lo mejor de sus sentimientos y aspiraciones artísticas, atravesando una selva de obstáculos sociales donde el racismo, la precariedad económica y el uso de drogas estuvieron íntimamente ligados a las vidas de muchos de sus protagonistas.

Lo admirable del jazz estriba precisamente en la urgente necesidad de expresar una condición existencial y humana de modo genuino en una sociedad dominada por la exclusión social, el ventajismo económico y la agresión hacia una etnia que, pese a todo, pudo superar barreras y humillaciones para lograr imponerse como una expresión que aquilató lo mejor de la sensibilidad de la sociedad americana y europea, trazando puentes culturales constantes, gracias a su poderosa fuerza interior.

El jazz vive la paradoja de ser vista como una música de grupos intelectuales (prestigio que sin duda le fue otorgado en Europa), cuando más bien surgió de barrios pobres,





vecindarios humildes y de los sacrificios extremos de sus intérpretes. De hecho, muchos de los músicos de jazz, ante la apremiante realidad material de su país, emigraron a Francia, principalmente, donde encontraron oportunidades de grabar sus discos y establecerse un tiempo en ambientes menos duros y más cultos, y a la vez permitieron a los músicos europeos acercarse al jazz de un modo creativo y alimentarse de nuevas cadencias, acordes y ritmos, provenientes muchos de ellos de raíces africanas.

Los iniciadores

Músicos como Louis Armstrong o Sidney Bechet, –grandes de la trompeta y el clarinete respectivamente– sirven para ilustrar el genio de unos músicos que supieron imponerse con su calidad musical a cualquier contingencia negativa. Cantantes de blues como Ma Rainey, Bessie Smith, Blind Blake o Sonny Terry se cuentan entre los que fundaron tradiciones en sus lugares de origen, e influir poderosamente en vocalistas posteriores como Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan o Carmen McRae, para sólo citar a algunas figuras femeninas influyentes de la vocalización del jazz, y abrieron posibilidades a compositores, arreglistas e intérpretes ulteriores. Por el año 1900 ya se oían orquestas de Dixieland y Ragtime que, pese a no haber dejado grabaciones, fueron las

grandes núcleos originarios del jazz, como la Olympia Band, la Original Creole Band, la Orquesta de King Oliver, Buddy Bolden y la Eagle Band, donde descollaban las trompetas de Freddy Keppard y Charles Buddy Bolden (cuya intensa vida me inspiró la escritura de una novela, *Hombre mirando al sur*, 2014) forman parte de varios de estos momentos iniciales.

Ya Louis Armstrong había introducido su voz dura y seca como complemento de su trompeta para imprimir color a sus interpretaciones, a la par de sus innegables dotes histriónicas y humorísticas y su disciplina para dirigir bandas, ayudaron considerablemente a la difusión de las primeras orquestas. Pilar del jazz, Armstrong se caracteriza por un gran vibrato, un volumen dúctil de sonido y un ataque incisivo del instrumento, a la par de su gran sentido del ritmo y un equilibrio de la emoción; a la vez nos resulta leve, navegando a sus anchas por su fraseo y un enriquecimiento armónico permanente, que imprime personalidad a su trabajo y marca pautas para el crecimiento individual del jazz. A ello se agrega su voz pastosa, gruesa, que lo coloca en el sitio de los grandes cantantes.

Después vendrán otras bandas como Hulls House Band, la Original Dixieland Jazz Band y sobre todo, la banda de Fletcher Henderson; esta última decisiva para la consolidación





**Lo admirable
del jazz estriba
precisamente en la
urgente necesidad
de expresar una
condición existencial
y humana de modo
genuino**

de la gran primera época del jazz, que prepararían el terreno una de las más notables orquestas del jazz, la Orquesta de Duke Ellington, donde se advierte una simplicidad expresiva con alto grado de virtuosismo, que deja a cada uno de sus integrantes expresarse, mientras Duke los conduce discretamente con su piano. La carrera ascendente de Ellington lo lleva a conciertos por todo el país y luego a Europa, desde 1915 hasta 1960, para constituir un capítulo completo de la historia del jazz, al imprimirle a la expresión un nivel comparable al de las orquestas de cámara de la música clásica europea. Puede ser grandioso, lírico, apasionado, alegre o reflexivo, da para todo. De su orquesta surgieron músicos magníficos como Johnny Hodges, Cootie Williams, Rex Stewart, Ben Webster o Barney Bigard. Orquestas posteriores como las de Jimmy Lunceford y otras, en pleno apogeo en el famoso “Cotton Club” de Nueva York, durante los años 30, contribuyeron al prestigio del jazz en las ciudades.

Luego aparecen los compositores y arreglistas estimulados por Ellington, como Chick Webb, Teddy Hill, Gill Evans y Benny Carter, todos de la llamada época clásica del jazz, que se extiende desde los años 1930 hasta 1945, denominada también época del swing, hasta llegar a Count Basie. Con fraseos breves y notas golpeadas, Basie logra una expresión rítmica de gran pureza, de economía de medios expresivos que caracterizan al swing. Basie venía de ser alumno del gran organista y pianista jocosos Fats Waller, y empezó en Kansas City. Contemporáneos de Basie son algunos de los músicos más revolucionarios del jazz, como los saxofonistas Coleman Hawkins, Lester Young y Ben Webster, quienes habían tocado todos con el gran Basie.

Lester Young (1909-1959) destaca entre ellos no sólo por ser el más virtuoso, sino por el que mayor carga subjetiva personal le ponía a sus interpretaciones usando un saxo tenor de una soltura aparente, pues tiene mucho de intelectual. Contrasta el estilo libre y suelto de Young con el de su predecesor Coleman Hawkins, poseedor de un vibrato muy denso. La fusión de Lester Young con la cantante Billie Holliday fue de un acierto extraordinario. Se ha hablado de una sonoridad interiorizada en el caso de Young, de un estilo móvil y de articulaciones rítmicas avanzadas, complicado pero en ningún momento desordenado, que prefiguró al estilo bop más tarde. Por su parte Billie Holliday puede ser considerada la mejor cantante del jazz porque expresa el dolor derivado del





abandono y de las tribulaciones amorosas. Holliday creció en un ambiente humilde, muy duro, y su vida estuvo marcada por la inconsecuencia, los desamores, los maltratos y la droga, pero de todo ello supo extraer vitalidad para su canto, para su estremecedora manera de cantar, en cuyas canciones volcaba todos sus sentimientos, lo cual le valió convertirse en un icono del jazz, dejando una huella imperecedera.

Todos ellos llevaron al jazz a un nivel de expresión intimista, personal en cada uno de los casos, donde tenían cabida todo tipo de preocupaciones sociales o existenciales a través del recurso de la improvisación, elemento esencial del jazz, mediante el cual cada músico aporta su estilo particular, una seña de identidad a cada pieza interpretada. Estas piezas, a fuerza de ser abordadas por distintos músicos, han pasado a ser standards, es decir, temas clásicos por lo representativo, los cuales son objeto las diversas versiones y han impreso al jazz su fuerza estética y su coherencia histórica.

Por supuesto, el jazz se ha movido en diferentes líneas o estilos, las cuales han definido cada época, desde el Dixieland de los viejos tiempos en Nueva Orleans, donde la música poseía sus claras vertientes de celebración en el Mardigras o la fiesta de carnaval, con sus coloridos desfiles y carrozas; la música sensual de los clubes nocturnos pero también la



música de los entierros y funerales, la queja, el dolor y el sufrimiento.

Los saxofonistas

A través de músicos como el saxofonista Charlie Parker (1920-1955), el jazz alcanza un alto grado de improvisación, una suerte de virtuosismo barroco que no es mero alarde de técnica sino voluntad transgresora de la tradición anterior, con su peculiar estilo “Bop”, un nuevo modo de ver esta modalidad, abierta como dijimos por Lester Young y el pianista Thelonious Monk. En verdad, el saxo se convierte en el instrumento de viento que permite dar paso a la nueva expresión, al poseer mayor número de pistones y modulaciones. Así, después de Parker, la otra gran columna del saxo jazzístico sería John Coltrane, quien escapa a todos los patrones, inesperado y vehemente, corta el tema central en fragmentos nerviosos, angustiantes, con un evidente frisson poético que tiende a hendir el propio yo con su punzante interpretación, la cual se interroga a sí misma mientras avanza. Su alianza con el trompetista Miles Davis resultó tan positiva, que podría decirse que han renovado el jazz en su conjunto. *Blue train* y *Body and soul* son dos de los mejores discos de Coltrane.

Otros saxofonistas de importancia son Gerry Mulligan y Stan Getz, que introdujeron el elemento del Brasil en la música de





jazz; en el caso de Stan Getz, este supo imbricar las cadencias del Bossa Nova brasileiro inaugurado por Antonio Carlos Jobim y otros músicos cariocas contemporáneos del gran Jobim, que trajo aires de renovación al jazz, al enriquecer los medios tonos o atonalidades y los ritmos de la samba de Sao Paulo o Río de Janeiro. Asimismo debemos tomar en cuenta los aportes del jazz latino desde países como Cuba, Puerto Rico, Panamá, República Dominicana, Argentina, México y tantos otros donde ha dejado sentir su poderoso influjo. En Cuba, especialmente, una generación brillante de pianistas y compositores entró en escena desde los años 60 haciendo sus aportes, como son los casos de los pianistas Rubén González y Bebo Valdés.

Por supuesto, existe una constelación considerable de excelentes saxos tenores y barítonos, decisivos el jazz, como Ornette Coleman (1930), Sonny Rollins (1930), Wayne Shorter (1933), Cannonball Adderley (1928-1975), Zoot Sims (1925-1985), Lee Konitz, Lars Gullin, Bobby Jaspar y Johnny Hodges (1907-1970). Éste último, creo, es difícilmente superable en cuanto a la densidad, a la extraordinaria sensualidad que se aprecia en él cuando es acompañado por la orquesta de Duke Ellington, logrando ambos un sonido peculiar. Otros grandes saxofonistas son Coleman Hawkins (1904-1969) y



Louis Jordan (1908-1975), este último también gran cantante y compositor. Se completa la lista con los nombres de Ben Webster (1909-1973), Gerry Mulligan (1927-1996), Benny Carter (1907-2003), Tommy Dorsey (1907-1957), Dexter Gordon (1923-1990), Wardell Grey (1921-1955), Jimmy Giuffre (1921), Eddie Harris (1934-1996), Jimmy Heath (1926), Steve Lacy (1934-2004), Jackie McLean (1931-2006), Art Pepper (1925-1982), Gene Amons (1925-1974), Eddie Harris (1954-1996), Sonny Rollins (1930), Zoot Sims (1925-1985), Sonny Sits (1924-1982), Gerry Mulligan (1927-1996), Ornette Coleman (1930), Stan Getz (1927- 1981), Wayne Shorter (1933), Gato Barbieri (1934), Branford Marsalis, Steve Coleman (1956), Paquito de Rivera (1948), David Sanborn (1945) y Fred Anderson (1927).

Caminos del piano

De los pianistas que vinieron después de Ellington y Basie destacamos al original estilo minimalista de Thelonious Monk; al barroco y virtuoso Oscar Peterson; al exultante y torrencial Erroll Garner, la delicadeza inimitable de Bill Evans, un verdadero poeta del piano, y en décadas posteriores los registros formidables de Dave Grusin, Chick Corea, Keith Jarrett o Herbie Hancock. Siendo el piano el instrumento más completo, donde se componen y armonizan las piezas, éste ha tenido en el jazz unos expositores brillantes, entre los que se cuentan, añadiendo sus fechas de existencia a Jelly





Roll Morton (1890-1941), Duke Ellington (1899-1974), Fats Waller (1904-1943), Art Tatum (1909-1956) deslumbrante y virtuoso; Earl Hines (1903-1983), Irving Berlin (1888-1989), William “The Lion” Smith (1897-1973), Eubie Blake (1883-1983), George Gershwin (1898-1937), Lil Harding Armstrong (1898-1971), Fletcher Henderson (1897-1952), Teddy Wilson (1912-1956), Mary Lou Williams, Count Basie (1904-1984), Nat King Cole (1917-1965), Bill Evans (1929-1980), Thelonious Monk (1917-1982), Dave Brubeck (1920), John Lewis (1920-2001), Oscar Peterson (1925), Bud Powell (1924-1966), Horace Silver (1928), Carla Bley, Cecil Taylor (1929), Dave Grusin, McCoy Tyner (1938), Herbie Hancock (1944), Keith Jarrett (1945), Joe Zawinul (1932), Chick Corea, Bill Charlap (1966), Gonzalo Rubalcaba (1963), Bebo Valdés, Chucho Valdés (1941), Norah Jones y Diana Krall.

La poderosa trompeta

Otro instrumento que presenta en sí mismo menos posibilidades técnicas pero requiere de un mayor esfuerzo interpretativo es la trompeta, que con apenas tres pistones y la justa posición de los labios en la boquilla puede procurar efectos sorprendentes, desde la sequedad y rotundidez de Louis Armstrong, hasta llegar a un músico clave que empezó su carrera con Charlie Parker: Miles Davis. Gracias a su tesón y talento, Miles consiguió una reputación como solo lo



habían conseguido Armstrong, Parker o Coltrane, liderando una serie de grupos donde logró configurar varios estilos: primero el Bop con Parker, luego el Cool y después el Free Jazz. Davis colmó la escena artística por casi tres décadas sin decaer nunca, alcanzando notas expresivas de alto calibre. Su peculiaridad consiste en su tersura, suavidad y lentitud, en cómo alarga los fraseos y se queda disfrutando de un tempo que permite apreciar detalles sutiles en sonoridades pastosas muy particulares.

Mientras tanto Chet Baker (1929-1988), acaso el más delicado y lírico de los trompetistas, está marcado por el hecho de ser cantante y pianista, mixturando su versatilidad de modo brillante. Su lirismo y densidad poética lo señalan como a un músico adelantado, obteniendo un reconocimiento en todos estos ámbitos, donde destacó para forjar un estilo fuera de serie.

A Dizzy Gillespie, en cambio, le debemos haber hecho posible el enlace con los ritmos latinos, alcanzando un ensamblaje brillante de ritmos y cadencias. Gillespie posee una soltura jocosa, improvisación seca pero brillante; fue uno de los pocos músicos de su tiempo que logró escapar del flagelo de la droga; flagelo que más allá de su terrible poder adictivo y destructivo, parecía formar parte de la naturaleza misma del jazz, una suerte de fatum, de vehículo a través del cual se alcanzaban estados emocionales radicales, paraísos artificiales extremos que podían mantener a los músicos en exigentes





giras y largas sesiones, que de otra manera hubiesen sido agotadoras o imposibles de realizar. Además, la ingestión de drogas parecía formar parte del animismo de los músicos, provocadora de un comportamiento autosuficiente. Tristemente célebres en este sentido fueron Billie Holliday y Charlie Parker, adictos a la heroína, consumiendo sus vidas antes de tiempo. Otros vivieron una situación similar, con rachas intermitentes, como Miles Davis o Chet Baker.

Dizzy Gillespie fue amigo de Parker y de Baker, y ayudó a ambos el tiempo que pudo. Parker murió cuando solo tenía 39 años y Baker a los 59 (se cayó por accidente del balcón de un hotel en Ámsterdam); Gillespie los sobrevivió a ambos mucho tiempo, y hasta dio ocasión para que yo lo admirara tocando personalmente en el Palau de la Música Catalana en Barcelona, España, en 1980, donde también pude apreciar en directo las notas del saxo de Stan Getz. Me impresionó gratamente que formara parte del elenco de una película basada en una novela del escritor español Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, donde Gillespie hace el papel de trompetista, es decir, se interpreta a sí mismo.

El jazz en la literatura y el cine

Si de películas vamos a hablar tendremos que mencionar la



del francés Bertrand Tavernier, *Round Midnight*, donde el saxofonista estadounidense Dexter Gordon hace un rol magistral como Dale Turner, un músico enfermo por las drogas que marcha a París con intención de rehabilitarse. Se pone a tocar en el Club nocturno Blue Note mientras un fan suyo lo mira a hurtadillas desde afuera mientras toca, y al final traban una amistad que se convierte en uno de los más hermosos vínculos creados a través de la música. No podemos dejar de citar la clásica de Clint Eastwood, *Bird*, sobre la vida de Charlie Parker, con la brillante interpretación que de este hace el actor negro Forrest Whitaker. Eastwood resultó ser un melómano de jazz (se dice que atesora la colección privada de este género más grande del mundo) y ha hecho documentales extraordinarios sobre el Blue y el piano (*Piano blues*). También están dos cintas realmente formidables por lo que logran de acercarnos a la música del jazz y al drama humano esencial de sus músicos, como es el caso de *Let's get lost* (Vamos a perdernos), de Bruce Weber (1987), donde podemos apreciar el doloroso periplo vital de Chet Baker, y cómo su música lenta, suave, delicada, surge de su interior y le sirve de catarsis para sus angustias, todo ello captado por el lente y el talento documental de Webster, quien mezcla fragmentos de giras, conciertos, entrevistas a amigos, familiares, músicos. También, en este sentido, el impresionante trabajo de la directora Charlotte Zwerin en el momento de llevar al cine la música de Thelonious Monk en la excepcional obra *Thelonious Monk: straight, no chaser*, en un documen-





**Tristemente célebres
en este sentido
fueron Billie Holliday
y Charlie Parker,
adictos a la heroína,
consumiendo sus
vidas antes de tiempo**

tal sobre el jazz pocas veces superado.

Está el caso de Julio Cortázar inspirado en la vida de Charlie Parker para escribir una de sus obras maestras, la novela breve *El perseguidor*. La literatura inspirada en el jazz es ciertamente profusa; de ésta han surgido narraciones, crónicas, novelas, poemas. Tenemos la obra del gran novelista estadounidense Scott Fitzgerald, quien vivió como ningún otro los esplendores y la miseria de los años 40 siendo, como fue, un hombre blanco “exitoso” pleno de glamour, fiestas, alcohol, promiscuidad, insomnios, excitación. Obras como *El Gran Gatsby* o *El último magnate* lo atestiguan, lo mismo que sus prosas autobiográficas. En una de ellas, *Ecos de la era del jazz*, Fitzgerald nos dice que “el jazz en su evolución hacia la respetabilidad significó en primer término sexo; luego, baile, y después, música. Está relacionada con un estado de excitación nerviosa no distinta de la que se produce en las grandes

ciudades tras las líneas de la guerra.”

Un narrador y músico francés, Boris Vian, llevó una intensa vida como escritor de novelas atrevidas (*Escupiré sobre vuestras tumbas, La hierba roja, El lobo hombre*), y tocando la trompeta en bares y cafés de París en los años cincuentas, fue amigo de Jean Paul Sartre y escribió sobre jazz para revistas especializadas, reunidos luego en el volumen *Escritos de jazz*; pero no lo hizo a la manera de un crítico académico, sino a modo de juego, de diálogo entre literatura y música, dejando varias novelas y cuentos donde el jazz alumbró su existencia bohemia. En su relato *Martín me telefoneó* se respira esa atmósfera intensa del jazz. Y por supuesto, los escritores de la literatura beatnik de los años cincuenta y sesentas en los Estados Unidos, tanto en New York como en California, especialmente la novela de Jack Kerouac *En el camino* y en otra de Ken Kesey *Alguien voló sobre el nido del Cuco* se percibe claramente esa nerviosa improvisación propia del jazz.

Otros trompetistas

Si hiciéramos una historia de los trompetistas del jazz, no podrían faltar los nombres de Buddy Bolden, Roy Eldridge, Bunk Johnson (1889-1949), King Olivier, Hot Lips Page, Muggsy Spanier, Clifford Brown, Harry James, Shorty Rogers, Buck Clayton, Bill Davison, Bobby Hackett, Bix Bei-





derbecke, Arturo Sandoval, Sal Márquez y Wynton Marsalis (1961). Este último creó una cátedra de jazz en Nueva York y ha hecho allí un trabajo formidable de formación musical, que le ha merecido el Premio Pulitzer. Otros nombres notables son Papa Celestin (1884-1954), Freddie Sheppard, Louis Armstrong (1901-1971), Bix Beiderbecke (1903-1931), Jabbo Smith (1908-1991), Freddie Hubbard (1938), Clifford Brown (1930-1956), Henry Red Allen (1907-1967), Jimmy Mc Portland (1907-1991), Red Nichols (1905-1965), King Oliver (1885-1938), Red Rodney, Arturo Sandoval, Steven Bernstein (1961), Roy Hardgrove (1969) y los venezolanos Rafael "El Gallo" Velásquez y Linda Lee Briceño.

Grandes vocalistas

De los vocalistas del jazz, me gusta Ray Charles por su lírica lentitud y las modulaciones con que impregna sus notas alargadas y sinuosas. De los grandes crooners están sin duda Nat King Cole, Tony Bennett, Fred Astaire, Bing Crosby y Frank Sinatra, tres artistas blancos que renovaron los escenarios líricos del jazz en su momento. Uno al que casi nadie menciona ya es Mel Tormé, de enorme poder vocal, y sobre todo Billy Eckstine, la voz grave más impresionante que he oído en el jazz. Y Louis Armstrong, por supuesto, con esa voz gangosa y cavernosa, inaugura la dureza real tan propia

de los primeros años del jazz, bien imitada luego al final del siglo XX por un cantante poderoso, enorme pianista y compositor, como es Tom Waits.

Pero las verdaderas estrellas son las mujeres, que junto a la inimitable Billie Holiday, han dado un sello inolvidable a la historia del jazz y son entre otras Bessie Smith, Alice Coltrane, Ella Fitzgerald, Sara Vaughan, Cleo Laine, Carmen McRae, Lena Horne, Dinah Washington, Aretha Franklin, Janis Joplin -ésta última, una cantante blanca que impuso un estilo intenso con la fuerza del rock- y de generaciones posteriores tenemos a Tracy Chapman, Norah Jones y Diana Krall, las cuales por sí solas constituyen una gran constelación de estrellas de primera magnitud, y crean una nueva vanguardia del jazz.

Violines y guitarras

Todos los instrumentos del jazz son importantes y merecen referencia: la guitarra, el bajo, la batería, el piano, el clarinete. Otros menos frecuentes, como el xilófono o el violín, también tienen importancia, pues han encontrado intérpretes de excepción. En el caso del violín tenemos a los geniales Django Reinhardt y Stephane Graphelli. En el xilófono al gran Lionel Hampton y a Milton Jackson; en el órgano el rey es Jimmy Smith y en la batería sobresalen los nombres de Kenny Clarke y Shelly Manne. En el bajo destaca la figura de





Charles Mingus, quien es además uno de los grandes compositores de la época del jazz que podríamos llamar clásica. Entre los guitarristas podemos mencionar a Django Reinhardt (1910-1953), Charlie Christian (1916), Barney Kessel (1923-2004), Eddie Lang (1902-1933), Wes Montgomery (1925-1968), Joe Pass (1929-1994) quizá el más influyente de todos, y John McLaughlin (1942), Pat Metheny (1954), John Scofield (1951), Al Di Meola, Roger McGuinn, James Bloody Ulmer (1921), Charlie Hunter, Derek Balley (1932-2005), Bill Frisell (1951), Bireilly Lagrene (1966) y Eddie Gondon.

Coda

Luego que estas estrellas de primera magnitud se fueron extinguiendo, y el rock and roll y la música pop se apoderaron de la escena musical popular norteamericana y el mundo desde los años 70, el jazz comenzó a buscar asociaciones con otras tradiciones como el bossa nova, la samba y la salsa caribeña, donde sus cadencias se renuevan con la sensualidad del trópico. En países como Cuba, Puerto Rico, Panamá y Venezuela, el jazz fue aportando sus peculiaridades sonoras que permitieron una renovación de los pentagramas, y hoy por hoy se mantiene como una de las expresiones más poderosas de la cultura de América; sus músicos se renuevan día a día en cada nueva audición y nos permiten disfrutar de



ellos como verdaderos clásicos, que crearon su propia mitología y han sido capaces de mantenerse vivos en el tiempo. [2013]





GEORGE GERSHWIN Y PORGY AND BESS: LA TRANSFIGURACIÓN DE UNA OBRA

Preludio en clave de blue y jazz

Ignoro en qué lugar de mi pasado remoto hubo una genealogía negra; creo que en algún momento mis genes anteriores estuvieron llenos de esta raza, de esta etnia, pues en cuanto suena un tambor o escucho un blue o un jazz, mis sentimientos vuelan con esta música completamente. El asunto comenzó hace muchos años, cuando me paseaba a los catorce o quince años cerca del mercado de la ciudad de San Felipe (en Yaracuy, Venezuela) y me topé con un disco donde había una selección de músicos de jazz, que incluía entre otros a Louis Armstrong, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie y Miles Davis; lo adquirí por curiosidad y luego de escucharlos comencé a experimentar una sensación extraña, agradable y a la vez fuerte, que me hablaba de un sentimien-



to profundo expresado por medios vocales o melódicos desconocidos para mí, me interrogaban con un lenguaje duro y auténtico. De ahí en adelante continué con mi búsqueda de más músicos de jazz hasta hoy, y creo que me he convertido en un melómano de esta música. Confieso que no estoy muy enterado de las expresiones actuales (del siglo XXI, sobre todo) del jazz, pero con lo que he oído de ella de la producida en los años 30 y 40 del siglo XX hasta entrados los años 90, me basta. Paralelamente fui encontrando obras literarias basadas en el jazz como las de Francis Scott Fitzgerald, Jack Kerouac, Toni Morrison, Boris Vian o Julio Cortázar, que reforzaron aún más mi pasión por esta música, surgida en los barrios de Nueva Orleans y de otras ciudades del Sur de los Estados Unidos, para convertirse en un fenómeno de élites intelectuales de Nueva York, Chicago, San Francisco, París, Madrid o Berlín. La verdad es que tiene mucho de ambas cosas; se fue estilizando poco a poco con las aportaciones y arreglos de pianistas y orquestas como las de Glenn Miller, Duke Ellington, Count Basie, Gill Evans, Benny Goodman o Art Pepper, que tocaban para altas clases blancas, para salones y clubes de la sociedad acomodada de Nueva York, San Francisco, Boston o Chicago. Sin embargo, siempre estuvo inspirada en la vida de los negros humildes y sus sentimientos, los conflictos raciales, sentimentales y espirituales de la raza negra, lo cual dio pie a que muchos músicos blancos se inspiraran en ella para estructurar obras complejas, obras





Confieso que no estoy muy enterado de las expresiones actuales (del siglo XXI, sobre todo) del jazz, pero con lo que he oído de ella de la producida en los años 30 y 40 del siglo XX hasta entrados los años 90, me basta.

sinfónicas o de cámara concebidas a través de las formas de la ópera, la rapsodia, los conciertos o los arreglos armónicos refinados de la llamada música clásica occidental.

Una carrera meteórica

Aquella época no era precisamente un lecho de rosas. Estados Unidos y New York vivieron desde 1921 hasta 1933 un duro momento de depresión económica, cuando presidentes republicanos como Hardley y Edgar Hoover reforzaron el proteccionismo; la ausencia de una regulación económica condujo a la superpoblación y a la especulación monetaria, mientras la prohibición de medidas alcohólicas favorecía al gansterismo; luego vino el conocido crack de la Bolsa de Nueva York en 1929 (el jueves negro) que condujo a una crisis social sin precedentes. En 1933 Franklin Roosevelt asumía

la presidencia de EEUU y su política del llamado New Deal intentó paliar los males de la ideología capitalista, mientras la música, la danza, los espectáculos, entretenimientos nocturnos y la diversión en clubes se presentaban como refugios estéticos de aquella cruda realidad.

Sorprende escuchar en un contexto como este a un músico como George Gershwin, quien con su hermano Ira se dedicó a componer y escribir canciones populares, estilizándolas a través de una nueva concepción del ritmo y los compases, e introduciendo una serie de elementos de la cultura popular de la ciudad de Nueva York –donde estos artistas nacieron y crecieron– para lograr con ello una mixtura sonora inédita hasta entonces. Lo primero que llamó mi atención fue cómo George Gershwin lograba introducir en su *Rhapsody in Blue* (1924) y en su *Concierto para piano en fa mayor* (1925) las palpaciones vitales de la metrópoli, incluyéndolas en el formato europeo de la música culta, logrando con ello una fusión inédita en los pentagramas de la expresión sonora norteamericana. George e Ira Gershwin fueron artistas blancos conscientes del papel que jugaba la cultura negra en el mundo, a través de su fuerza inmanente.

George Gershwin nació en Nueva York en septiembre de 1898, hijo de emigrantes judíos de la Rusia zarista. Creció





en el lower east side de Nueva York. Su padre, Morris Gershwín, era un empresario que se mantuvo primero en el negocio de los restaurantes; fue dueño de baños turcos, panaderías, tabaquerías, billares y librerías. Se mudó con su familia unas veinticinco veces. La madre de George, Rose, sólo veía por el bien de sus hijos y su educación. Los otros hermanos eran Arthur, Ira y Frances su hermana, quien trajo un piano a casa con la idea de que Ira, el mayor, tomara lecciones. No pasó mucho tiempo para descubrir que era George, y no Ira, el músico. Tomó de niño clases con Charles Hambitzer, quien le hizo conocer a Chopin, Liszt, Debussy, los románticos y los impresionistas. Por entonces, los compositores de más éxito en Hollywood eran Irving Berlin y Jerome Kern. George tenía entonces doce años y aquel piano marcaría su vida. A los quince abandonó la escuela para tomar un trabajo como publicista musical para Jerome Remick, editor. Allí George pudo tocar el piano y demostrarles que podía interpretar en el instrumento las canciones escritas para la compañía Remick. A la vez, ayudaba a proveer de nuevos rollos a las pianolas. A los 16 años compuso su primera canción, por la que recibió el pago de cinco dólares. Luego en 1918 George consiguió trabajo en la firma T.B. Harms como escritor de planta, ganando tres dólares cada vez que una de sus



canciones era publicada. Después pasó a interesarse por el teatro, y en 1916 apareció su primera canción titulada “The Making of a Girl” en el espectáculo *The Passing Show of 1916*. Tres años después, Gershwin escribió “Swanee”, con letra de Irving Caesar, que el cantante negro Al Jolson convirtió en un éxito. Había comenzado la carrera musical de George Gershwin.

En 1919 había escrito una Canción de cuna para cuatro cuerdas, que se mantuvo inédita hasta 1967. Luego en 1922 vendría una ópera en un acto titulada *La calle 135* (Lunes azul), en una sola función. George se concentró en su *Rapsodia en azul* en 1924 y en 1925 en su *Concierto en Fa para piano y orquesta* y el éxito llegó completo. A esta le siguió la adaptación musical de tres noveletas escritas por Gershwin en su primera juventud, que fueron agrupadas bajo el título *Una historia breve*, estrenada en Nueva York en 1925.

En 1926 vendrían los *Tres preludios para piano*. A esto se agregó el éxito de *Un americano en París*, en 1928, poema sinfónico con el cual Gershwin se ganó a la audiencia francesa y europea, mediante la fascinación que ejerció siempre la ciudad de París en la cultura universal, ahora matizada por la expresión norteamericana con un sentido de la bohemia, la alegría y la poesía.





En 1924 ya Gershwin se encontraba escribiendo canciones con su hermano Ira. Colaboración sellada inicialmente con las piezas “Lady Be Good”, “Oh Kay!”, “Girl Crazy” y “Funny Face”. Ese mismo año ocurrió el éxito ya mencionado de *Rhapsody in Blue*. Todas estas piezas opacaron las composiciones de Irving Berlin. Con *Rhapsody in Blue* era la primera vez que una pieza de jazz se presentaba en una sala de conciertos, en esta ocasión en el Aeolian Hall de Nueva York. Después tuvo lugar el ya citado *Concierto para piano en Fa Mayor*, que llamó la atención de compositores de música seria. Finalmente el éxito quedó sellado con la presentación en el Carnegie Hall de *Un americano en París*, estrenada por la Sociedad Filarmónico-Sinfónica; luego se produce su musical *Of Thee I Sing*, que ganó el Premio Pulitzer en 1935. Tras de sucesivos hits musicales Gershwin giró hacia la ópera y escribió la gran obra americana del jazz, *Porgy and Bess*, que fue el pináculo de su carrera. En 1931 Gershwin compuso una *Segunda rapsodia para piano y orquesta*, que se estrenó en Boston en 1932. Después de lograr un éxito sorprendente con sus canciones populares, de éstas se adaptaron para piano dieciocho de ellas, publicadas en Nueva York en 1932. En 1934 Gershwin hizo una variación de una de esas canciones



populares (“Tengo ritmo”), estrenada en Boston bajo la dirección de Charles Previn.

Pero donde Gershwin logra expresar mejor su sensibilidad hacia la vida de la gente de color es en su ópera *Porgy and Bess*, (1935) basada en una novela del escritor blanco DuBose Heyward y un guión escrito por éste. La historia de esta ópera resulta por varias razones apasionante. Primero, por el proceso de su construcción; luego, por las incidencias vitales que experimentaron sus creadores, tanto el escritor de la novela DuBose Heyward y de la obra teatral, el propio Dubose y su esposa Dorothy; y como autores de la letra y música, los hermanos Gershwin.

El tiempo de Gershwin en Hollywood fue exitoso, obteniendo la amistad de muchos actores y bailarines como Ginger Rogers y Fred Astaire, para quienes escribió la cinta musical de la película *Shall We Dance*, la cual incluía las canciones “They Can’t away from me”, “Let’s call the whole thing off”, y “They all laughed”, seguidas de “Nice work if you can get it” y “A foggy day in London Town”. En 1938 se estrenó el filme *Goldwyn Follies* con las canciones “Love walked in” y “A Damsel in Distressmistress” para Astaire y Joan Fontaine y la última escrita por George: “Our love is here to stay”. Es de observar que los títulos de estas canciones no son difíciles de traducir al español si se vierten literalmente, pero perderían su gracia original, pues contienen un ingrediente del lenguaje oral norteamericano que hace intraducible su





sentido lingüístico, basado en el juego de palabras.

La personalidad de Gershwin

Sobre el asunto de la personalidad humana de Gershwin lo primero concierne a su temperamento jovial y amable, pero también egocéntrico. Era un hombre de complexión atlética, muy dinámico, corría y siempre iba apurado. Tocaba el piano con una energía inusitada hasta altas horas de la noche, y a veces molestaba a los vecinos. Era un hombre gregario y amistoso, con mucho sentido del humor; siempre estaba bromeando; con seguridad puso mayor énfasis en la amistad que en el amor. Mantuvo relaciones muy cordiales con casi todos los músicos populares coetáneos suyos: Richard Rogers, Lorenz Hart, Irving Berlin, Jerome Kern, Vernon Duke, John Green, Vincent Huysmans, Harold Arlen, Arthur Schwartz, Ann Ronell, Artie Shaw, Xavier Cugat, Oscar Levant, Rube Bloom y por supuesto DuBose Heyward. Entre su círculo de amigos se encuentran Milton y Celia Ager, Lou Paley, Bela Blau, Mischa Levitzki, Howard Dietz, Emily Paley y Phil Charig.

Para un hombre joven totalmente dedicado a su música y acostumbrado a los éxitos fulminantes, le era difícil no ser egocéntrico y un poco presuntuoso, pero aquella actitud se



hallaba diluida en una clara ingenuidad juguetona, dirigida a autoafirmarse con el entusiasmo y el humor, nunca traducida en arrebatos iracundos o narcisistas, pues a menudo halagaba a los demás músicos de su tiempo, los relacionaba a editores y les daba no solo consejos, sino que les ponía en el camino correcto para lograr sus metas. Halagaba a menudo la obra de los músicos contemporáneos suyos, tanto de su país como extranjeros. En cuanto a su relación con las mujeres, esta fue bastante superficial. Le huía a la idea del matrimonio, mientras se refugiaba en la idealización de la mujer; asediaba a sus amigos acerca de la conveniencia o no del matrimonio para un artista, y esquivó los compromisos en este sentido, para preferir el ocasional contacto con chicas jóvenes admiradoras suyas; mantuvo numerosos romances con mujeres que le admiraban o asediaban: condesas, bailarinas, estrellas de cine de varios países, admiradoras que venían a visitarle y a estar con él sin conocerle, vecinas que se deslizaban de noche en su departamento: de todas se enamoraba perdidamente, pero luego él mismo se ponía las excusas para no verlas durante mucho tiempo; siempre encontraba alguna justificación para alejarse de las relaciones duraderas con mujeres, y concentrarse en su música. De este modo, nunca se abrió a la ternura de los afectos reales, manteniéndose apartado de una posible relación seria. El reverso de George era su hermano Ira, a quien casi no le gustaba via-





Sólo una mujer parece haber sido objeto de la veneración de George: la compositora Kay Swift, dueña de una cultura musical considerable e intelectual refinada.

jar; prefería estar tranquilo en su casa y apenas salía; se casó con una bella mujer llamada Lee.

Sólo una mujer parece haber sido objeto de la veneración de George: la compositora Kay Swift, dueña de una cultura musical considerable e intelectual refinada, quien suscitaba la admiración de George. Se hicieron amigos. Se admiraban mutuamente. Kay estaba junto a él cuando componía, haciendo sus notaciones musicales, y enseñó a George cómo valorar el refinamiento de la vida en las altas esferas sociales. George le hacía regalos, le pintaba y donaba acuarelas hechas por él. Posiblemente fue la mujer con quien tuvo una relación más plena; ella le comprendía bien. Luego de la muerte del músico, Kay Swift rescató por vía de la memoria varias piezas de Gershwin que se creían perdidas.

En enero de 1937 Gershwin comenzó a sufrir de persistentes



dolores de cabeza. Cuando al fin se hizo los exámenes, el diagnóstico descubrió que se trataba de un tumor cerebral, y ya era tarde. Se le intentó operar sin suerte (el gobierno norteamericano le envió los mejores médicos), y murió el 11 de julio de 1937, a los 39 años. Norteamérica había perdido a uno de sus grandes músicos en el apogeo de su carrera, y la gente apenas lo podía creer.

Tres grandes obras

La Rhapsody in blue, –que puede ser traducida literalmente como “Rapsodia en azul” o “Rapsodia triste”– es en verdad una obra en clave de blue, que además de ser una de las expresiones raigales de la música negra estadounidense de principios del siglo XX, es un vocablo que indica más bien un estado de ánimo, comparado a la saudade brasilera o al spleen francés, intraducibles. Fue escrita por encargo de Paul Whiteman, creador del jazz sinfónico. Tales ideas coincidían con las de Gershwin, por lo cual aceptó la forma libre de la rapsodia para formular mejor sus preocupaciones. En menos de un mes Gershwin terminó de componer la obra, cuya orquestación fue confiada a Ferde Grofé, y estrenada en Nueva York en el Aeolian Hall de Manhattan en febrero de 1924, dentro de un programa que incluía piezas de Elgar y Schoenberg. Respecto de la concepción de esta obra, Gershwin escribió: “Metido en el tren con su ritmo de acero, su ruido estrepitoso que tantas veces estimula a los composi-





tores -yo oigo música a menudo incluso en el corazón del ruido, cuando de pronto oí -y hasta vi sobre el papel- la completa construcción de la rapsodia desde el principio hasta el final. No me vinieron al espíritu nuevos temas, pero trabajé sobre el material temático que ya estaba en mí, y me esforcé en concebir mi composición como un todo. Cuando llegué a Boston tenía un plan definido de la obra, distinto de su sustancia.”

La Rapsodia fue escuchada por un público donde estaban presentes grandes figuras musicales como Rachmaninof, Stravinski y Stokowsky, quienes aclamaron la rapsodia. En esta se advierte al principio un clarinete en primer plano, el cual crea la atmósfera de la obra, seguido de un piano y de la acción de la orquesta en un primer tema o movimiento, donde muchos han advertido ecos de Liszt o Chopin. Gershwin declaró que se trataba de “una especie de fantasía irisada, con una visión de caleidoscopio musical que brota en nuestro país, de su crisol de razas y costumbres, de aquella incomparable cocina que es la síntesis de América”.

Son notables las canciones de Gershwin pertenecientes a varias de sus comedias musicales, entre las cuales se cuentan “Tip toe”, “The man I love”, “Biding my time”, “Looking for



a boy”, “He loves and she loves” y muchas otras que forman parte de los repertorios de destacados músicos y cantantes norteamericanos. En casi todas se advierte el tono romántico y la efusión del pueblo americano pobre; repertorio donde los estadounidenses se reconocían contemporizando formas y actitudes de la música culta romántica o impresionista, con el gusto cosmopolita de canciones de jazz sinfónico, y son expresión típica del genio de Gershwin.

Al mismo tiempo, el teatro musical se resuelve como denuncia antirracista, presente en la orientación de ópera negra *Porgy and Bess*, respaldada por el uso del blue y los spirituals tamizados por elementos occidentales, como un documento de humanidad que supera lo meramente documental, para apostar por una suerte de epifanía universal. *Porgy and Bess* es una ópera negra colmada de magníficas canciones de riqueza armónica y melódica que revelan, además de su evidente lirismo, un dolor colectivo. En cierto modo, Gershwin se propuso no abrumar con esquemas de la música culta; el material melódico es de raíz popular. No es solo una obra acerca de los negros, sino una ópera patética, que narra la historia de dos amantes donde el marco social sirve de pretexto para otorgar un crescendo humano intimista a una anécdota, y juegan papel importante las relaciones inhumanas de los dueños del poder sobre los negros. Logra





Gershwin que el jazz se incorpore a una estructura muy compleja de ópera sinfónica; de ahí que grandes temas como “Summertime” (la canción más cantada e interpretada de los Estados Unidos) y en otras como “Bess, o where my Bess” o “You are my woman now” se puedan apreciar independientemente del problema histórico de los negros, y trasciendan como material estético universal, sin que por ello se le reste su relevancia histórica.

En *Un americano en París*, Gershwin evoca el deslumbramiento de un norteamericano en la capital francesa, la visita a sus lugares más célebres. Se nota aquí una habilidad orquestal según los procedimientos del poema sinfónico, con inclusión de los sonidos cotidianos de la metrópoli y un peneo por Hollywood, que hacen de ésta una obra ligera, encantadora en su superficialidad. Este musical, dirigido por el célebre Toscanini, tuvo un éxito extraordinario.

Por su parte, el *Concierto en Fa para piano y orquesta* parece traducir la alegría de los instintos. Crea un clima cosmopolita para un contenido evocativo, en las formas preconcebidas del sinfonismo europeo denominado concertante, con sus respectivos movimientos: Allegro, Adagio y Andante con motto. Los logros aquí son menores, quizá, menos atre-



vidos, con ecos de Maurice Ravel y el impresionismo, pero siguen manteniendo el acento de Nueva York. Es muy conocida la anécdota de cuando Gershwin decide perfeccionar sus estudios musicales recibiendo clases de Igor Stravinski y de Maurice Ravel. Acude a ellos. Estando frente a Stravinski, éste le pregunta: “¿Cuánto dinero ganó el año pasado?” George contestó: “200.000 dólares”. Y Stravinski repuso: “Entonces yo debería recibir clases de usted”. Mientras Ravel, ante la misma intención de Gershwin de tomar clases de él, le contestó: “Usted perdería gran parte de su espontaneidad melódica para componer en un mal estilo raveliano. ¿Para qué ser un Ravel de segunda cuando puede ser un Gershwin de primera?”

Más profusa aún es la producción de Gershwin para obras escénicas, más de cincuenta, y cada una de ellas con numerosas canciones. Si nos ponemos a enumerarlas, creo que alcanzarían la suma de quinientas, todas con letra de su hermano Ira.

El nacimiento literario de una ópera

Volviendo a *Porgy and Bess*, hacemos énfasis en ella debido a las transformaciones que experimenta desde que fue inspirada en la novela *Porgy* (1925), del escritor DuBose Heyward, nacido en Charleston, Carolina del Sur, en 1885. Fue agente





y asegurador de bienes raíces en una Compañía de Charleston; amasó cierta fortuna y se hizo independiente. Él y su esposa Dorothy –escritora, y actriz de talento– realizaron escrutinios sobre la población negra de su ciudad; participaron como cantantes amateurs tradicionales, donde convivían por igual negros y blancos en una sociedad abierta. DuBose trabajó en una Academia Militar y luego se dedicó a la literatura, tomando personajes de Charleston para su novela, centrada en la vida de un hombre negro, viejo y discapacitado, un mendigo que andaba por las calles de Charleston acompañado de una cabra. Vive en un cuarto destartado y de vez en cuando juega a los dados o las cartas para probar fortuna, y gana. Comparte vida con hombres y mujeres de humilde condición. María, dueña de una cantina; Serena, esposa de Robbins, hombre negro y jugador como Porgy, asesinado luego por Crown, estafador amante de Bess. Ella es una mujer valiente y auténtica, enredada a ratos con traficantes de drogas y consumidora ocasional. Todos ellos son habitantes de Catfish Row, barrio del viejo Charleston. Es notable el conocimiento de Heyward acerca de la vida de los negros. Posee una aguda sensibilidad y un poder descriptivo admirable. Sabe dibujar muy bien sus personajes, los pone a hablar en su dialecto, con su slang original con gran naturalidad. Describe sentimientos y estados de ánimo de los per-

sonajes, y posee una extraordinaria fuerza para describir el paisaje, la naturaleza y la población de su ciudad natal que, como tantas otras del sur de los Estados Unidos, tenían al cultivo del algodón y a su tráfico en los muelles y puertos como principales fuentes de trabajo y economía. En Porgy se refleja esta vida, la de los muelles algodonereros, estibadores y cargadores, que por la noche distraen su miseria al calor de los juegos, las apuestas, los dados, la droga y el alcohol, pero también a través de sus cánticos espirituales, tristes o alegres. En este sentido, Heyward atrapa muy bien todos estos detalles con una prosa ágil y vigorosa despojada de elementos melodramáticos; más bien tiende a ser dura, cruda, refleja el color local y el conocimiento de la condición social de los personajes, su peculiar humor y su filosofía basada en el saber popular. El escritor no se deja llevar por el patetismo; involucra desde el comienzo el móvil de un crimen –el asesinato de Robbins por parte de Crown en una sala de juegos– y ubica a Porgy como testigo de este crimen, a quien las autoridades policiales acudirán para encontrar pistas contra Crown. Bess –que había sido amante de Crown– no mantiene con Porgy un idilio o un romance apasionado, aunque Porgy se haya enamorado de ella; Bess sólo siente simpatía hacia él. Fue acusada de consumir cocaína, interrogada en la policía y hecha presa unos días; es puesta en libertad; Porgy la protege por todos los medios, pero nunca llegan a consumar una relación. Ella es una mujer arriesgada y aventurera





que termina marchándose de Charleston, y dejando solo a Porgy.

Hay una descripción de una tormenta hacia el final de la novela sencillamente magistral; así como casi todas las descripciones del paisaje a diferentes horas del día, y de los estados de ánimo: la tristeza, la vejez, la soledad y lo duro de la vida parecen ser aquí los temas centrales; también están el trabajo, la justicia divina y la fuerza de la raza como motivos importantes.

Veamos sólo un párrafo de esta novela, a objeto de ilustrar lo que digo:

“Octubre bajó desde el norte, vigorizante, claro como la escarcha. Le sirvió de heraldo una brisa que corriendo como loca sobre la bahía rebotó en el patio haciendo bailar la ropa de las sogas como el empavesado de un buque. La ciudad aletargada y los pantanos estancados recibieron una inyección de vida, y su risa se elevó hacia el cielo alto, terso, azul.

Hacia la entrada del puerto se alzó una débil pluma de humo que se fue ennegreciendo, hasta divisarse por debajo de ella el casco herrumbroso de un carguero que ve-



nía del Atlántico y hendía ya con su nariz roma las aguas de la bahía. El verano había pasado, pronto comenzaría a llegar el algodón.”

Oigamos esta otra que describe un momento del huracán que azotó a Charleston:

“De pronto una ola inmensa se alzó sobre la espalda de las que, rotas, retrocedían. Ni Porgy ni Bess podían ver su cresta, porque se elevaba como una torre, perdiéndose en la atmósfera baja. Amarilla, resbaladiza, con el frente perpendicular ligeramente cóncavo, latigüeo a través de la calle, aplastándose contra las sólidas paredes de Catfish Row. La oyeron rugir por el callejón como una flecha, y morir, siseante, sobre el patio (...) Bess tomó en seguida las riendas de la situación. Rodeó con un brazo a Porgy y lo empujó hacia la puerta. Descorrió el cerrojo, y los endebles paneles se abrieron bruscamente hacia adentro. El patio estaba casi totalmente a oscuras una tras otra las olas se desplomaban por el callejón, machacando contra las paredes. La noche estaba llena de figuras que se movían, de gritos, de miedo; mientras, desde la alta tiniebla, el viento se lanzaba salvajemente hacia abajo. Con un violento empujón, Bess lanzó a Porgy hacia una escalera que providencialmente nacía cerca de su cuarto, y, dejándolo que subiera solo, volvió corriendo y





**...la obra teatral
tiende al melodrama,
a la típica historia de
una pareja de color
que ve irrealizable
su sueño de estar
juntos...**

reapareció cargada de trastos.

(...)

Era aquella la desintegración última de una civilización; por encima de ella, como para acelerar el final del último capítulo, se cernía la tremenda ira de Dios sobre lo blanco y lo negro.”

DuBose Heyward y su esposa Dorothy adaptaron años después esta novela a una obra de teatro, *Porgy and Bess* (1927), que tuvo enorme éxito en su momento; tanto, que conmovió a George e Ira Gershwin, quienes se dieron a la tarea de adaptarla a una ópera musical. No olvidemos que Heyward también era poeta: publicó en 1922 su libro de poemas de corte romántico *Carolina chansons*, y en 1924 *Jasbo Brown and selected poems*. Dentro de su celebrada obra teatral incluye varios poemas-canciones en los cuales se inspiró precisamente Ira Gershwin para escribir las letras de las canciones



que escuchamos en *Porgy and Bess*. Pongamos el caso de la afamada “Summertime”, presente en los parlamentos que escribió Heyward para la adaptación teatral de su propia novela, y que Ira Gershwin arregló en forma de canción para la música de su hermano George; la pieza –ya lo dijimos– es la más versionada e interpretada de la música popular norteamericana de todos los tiempos.

Heyward continuó escribiendo novelas basadas en el mundo de Catfish Road, como una titulada *Mamba's daughters* (1929), también adaptada luego a teatro por él y su esposa Dorothy, y una novela corta titulada *Star spangled virgin*, ambientada en las Islas Vírgenes, donde aborda los problemas económico-sociales de una comunidad de agricultores que va a la crisis, debido a programas económicos impuestos por los esquemas capitalistas de mercado. Heyward no abandonó nunca su vocación de investigar los problemas sociales y raciales de su tierra natal.

La transfiguración novela-teatro-ópera

Las diferencias entre la novela *Porgy* y la obra teatral *Porgy and Bess* son notables. La adaptación teatral de la obra tiene poco que ver con la historia narrada en la novela que, como dije, mantiene una sobriedad y una distancia narrativa que les permiten al autor el uso de una técnica literaria desarro-





llada. En cambio, la obra teatral tiende al melodrama, a la típica historia de una pareja de color que ve irrealizable su sueño de estar juntos, elemento que atrae a más público por su efectismo. DuBose y su esposa fueron muy hábiles para procurarse una efectiva publicidad, la cual permitió que su novela se convirtiera en un best-seller y la obra teatral en un éxito de taquilla. Aún más, cuando George Gershwin llama a Heyward para comprar los derechos de la obra teatral y adaptarla al formato de ópera sinfónica (bajo el concepto de una ópera italiana donde los actores cantan arias) los beneficios de ambos fueron cuantiosos. Heyward tuvo una vida un poco más larga que Gershwin (murió a los 55 años y George a los 39) y pudo disfrutar del reconocimiento social y económico de sus logros teatrales y novelísticos, mientras que Gershwin con su corta edad no pudo asistir al completo reconocimiento de su fecunda labor. No así su hermano Ira, quien murió a una avanzada edad en Nueva York y pudo constatar la trascendencia del trabajo de su hermano. Dejemos que sea el propio Gershwin quien nos diga cómo se alternaron el trabajo de escritura de las letras: “En cuanto a las letras, me parece que Heyward y mi hermano Ira han conseguido una adecuada sincronización de dos modalidades anímicas diversas: Heyward a cargo del material autóctono e Ira en los temas algo más sofisticados (...) Para

muestra, esa oración en la escena de la tormenta, escrita por Heyward; y como contrapartida, el tema que Ira compuso para “Buscavidas” en la escena de la excursión campestre. O bien la canción de cuna compuesta por Heyward al inicio de la ópera; y nuevamente Ira al servicio de “Buscavidas” en el último acto, con el tema “Hay un barco que sale pronto para Nueva York”. Todo ello configura, según creo, un diálogo que emerge naturalmente de la gente de color. Y redundando en una pieza de música popular. Merced a lo cual *Porgy and Bess* se convierte en una ópera popular; una ópera concebida para el teatro, con un componente dramático y humorístico, canciones y danzas”.

Hay muchas versiones de *Porgy and Bess* en el jazz del siglo XX, casi todas muy buenas. De las vocales me quedo con la clásica de Ella Fitzgerald y Louis Armstrong, aunque hay muy buenas y poderosas interpretaciones vocales de sus canciones debidas a Billie Holiday, Fred Astaire, Sarah Vaughan, Cleo Laine, Dinah Washington y Diana Krall, y pianísticas debidas a Bill Evans, Dave Grusin, Chet Baker, Dave Brubeck, Oscar Peterson, Erroll Garner, Bud Powell, Thelonious Monk, Herbie Hancock y una estela de músicos brillantes, tanto del saxofón –como Charlie Parker, John Coltrane, Johnny Hodges o Wayne Shorter– y trompetistas de la talla de Miles Davis, Chet Baker, Dizzy Gillespie, Shorty





Esto es para
un extracto,
sumario cita texto
destacadoRo cum
quos aborporro
mos a voluptaquam
senditatibus e

Rogers o Wynton Marsalis, que tuvieron y tienen el repertorio de Gershwin como un reto para su permanente improvisación creadora.

Gershwin ad infinitum

Cuando escucho los temas de Gershwin interpretados por cualquiera de estos músicos, me sumerjo en una atmósfera romántica y retomo el hilo desde mis catorce años de edad en mi adolescencia, cuando oí a Armstrong tocando blues con su trompeta y a Ella Fitzgerald con su voz prodigiosa, y luego los oigo a ambos: a él, haciendo el rol de Porgy y a ella el de Bess, y me lleno de una ternura entusiasta. Ellos son dos magníficos intérpretes del alma americana de inicios del siglo XX, con las raíces bien hundidas en la tierra de los negros americanos del sur que tanto sufrieron y amaron la vida, y de la cual son iconos fundadores Bessie Smith, Ma

Rainey, Charlie Christian, Buddy Bolden (ficcione su vida en una novela corta, *Hombre mirando al sur*, 2014), Al Jonson –el primero en cantar un tema de Gershwin– y tantos otros músicos de la cuna del jazz, Nueva Orleans, y de Carolina del Sur o cualquier etnia o país que hayan podido interpretar de modo sensible el alma de la gente de color. Yo también me pregunto con frecuencia por qué me conmueven tanto estos sonidos; lo hago quizá de modo intuitivo, me conecto con ellos desde mi condición de hispanoamericano mestizo, identificado con la lucha de indígenas y afroamericanos por conquistar un lugar determinante en la sensibilidad y la cultura de Occidente. [2016]





MILES DAVIS, EL SONIDO MÁS INTROVERTIDO DEL JAZZ

En otras ocasiones he manifestado mi admiración hacia al mundo del jazz, tanto en escritos periodísticos como de ficción, en discretos tributos a la extraordinaria capacidad expresiva de esta música que, poco a poco, fue ganando terreno en el tejido cultural del siglo XX, para hacerse sentir hasta nuestros días. Como en todo proceso cultural importante, tomó las más diversas manifestaciones, tendencias y formas que vendrían a constituir una de las más fascinantes expresiones tanto en el ámbito propiamente musical como en literatura, danza, teatro o cine, y han posibilitado la formación de una nueva sensibilidad.

Ya he anotado que se trata de una música de resistencia de la etnia afroamericana frente al predominio de la cultura occidental burguesa. Repito: burguesa y no blanca solamente, pues muy pronto algunos blancos pudieron apreciar que



se trataba de una poderosa expresión de los negros, de su espiritualidad, alegría o dolor. Uno de esos músicos blancos fue George Gershwin, un verdadero genio musical que pronto se percató de la riqueza humana y musical del mundo negro; él, su hermano Ira Gershwin y el novelista estadounidense DuBose Heyward se dieron a la tarea de escribir una de las obras más representativas del mundo musical afroamericano: *Porgy and Bess*. La construcción de esta ópera, ciertamente apasionante, se presentó en Nueva York con éxito completo, y desde entonces ha sido versionada por los más disímiles músicos alrededor del mundo. Esta contiene una de las canciones de mayor repercusión en la música negra: *Summertime*. Hago esta referencia a la obra de Gershwin para apuntar simultáneamente a la obra de este músico estadounidense que ha sido uno de los pilares de la música popular de esa nación, sobre todo de la música urbana y de las posibilidades que ésta ofrece para mixturarse con diversos géneros, tendencias y modalidades, hasta finales de los años ochenta del siglo XX.

Justamente, uno de los trabajos más apreciables del trompetista y compositor Miles Davis es el que realizó junto al músico blanco Gill Evans, director de orquesta y compositor canadiense que hizo arreglos brillantes a *Porgy and Bess*,





donde Miles Davis lleva la voz principal a través del instrumento con el cual renovó el sonido del jazz: la trompeta. En efecto, la trayectoria de Miles Davis en el jazz pudiera calificarse, sin ninguna exageración, de apoteósica. Es el músico a quien me referiré en adelante, tratando de hacerle un reconocimiento personal por todo lo que ha significado su música para mí. Lo he estado oyendo desde mi primera juventud en las ciudades de San Felipe, Mérida y Caracas, y continúo haciéndolo en Coro solo o con amigos, familiares o melómanos, y ella sigue nutriéndome con su especial espiritualidad y sensualidad.

Miles Davis nació en Alton, Illinois, el 26 de mayo de 1926, en el seno de una familia de clase media. Tuvo dos hermanos, Vernon y Dorothy, y vivieron en East Saint Louis. Los padres de Miles habían sido músicos durante la esclavitud, y tocaban instrumentos de cuerda para familias acomodadas, dueñas de plantaciones. Pero el padre de Miles -un reconocido odontólogo- prosperó y adquirió una hacienda de varias hectáreas, lo cual le permitió criar a sus hijos con desahogo material, de modo que Miles pasó una infancia feliz y tranquila, aunque vivieran en una ciudad racista como East Saint Louis. Se mudaron a un barrio de gente blanca, donde sin embargo Miles no dejó de sufrir los efectos del racis-

mo, que le perseguirían en toda su vida y por los cuales se vio envuelto en innumerables trifulcas y discusiones. En ese ambiente Miles se empapó de las referencias de la cultura occidental. Su madre tocaba el violín y su hermana Dorothy el piano; su madre también tocaba ocasionalmente al piano piezas de blues a escondidas de Miles, -cuestión que él descubrió tiempo después-, al igual que su abuelo tocaba el órgano, y entonces los góspel, blues y worksongs, -aquellas canciones de esclavos en las plantaciones de algodón- se hicieron escuchar, acompañadas algunas de ellas por guitarras, impresionaron desde niño a Miles, quien siempre dio muestras de una fuerte personalidad y de un individualismo intenso. Escuchaba programas radiales, vendía periódicos y ahorra dinero para comprar discos de jazz, que escuchaba desde los ocho años, sobre todo de Louis Armstrong, Count Basie, Duke Ellington, Bessie Smith, Bobby Hackett y Harry James, hasta que un día un médico amigo de su padre le regaló una trompeta y él empezó a estudiar música con un profesor privado. Tocaba la trompeta en la escuela; tuvo mucha admiración por Bobby Hackett y Hal Baker, ambos trompetistas. En la escuela enfrentó prejuicios que marcarían definitivamente su personalidad reconcentrada. Conoció personalmente a Clark Terry, que era uno de sus ídolos, y ello lo marcó, pues éste se convirtió en su mentor y así pudo ampliar su presencia musical en la ciudad de Saint Louis. Se





advertía en él una inteligencia precoz y una memoria fotográfica.

Al mudarse de Saint Louis a Nueva York y conocer al guitarrista Charlie Christian y a los trompetistas Charlie Parker y Dizzy Gillespie, quedó impresionado. Su vida cambió. Su existencia se fundió a la música en una especie de destino. De ahí en adelante, Miles siempre conocería a músicos importantes en el lugar y en el momento indicados. En cuanto a la trompeta, empezó a experimentar con ella nuevos sonidos, hasta dar con uno que deseaba buscar otros caminos y a alejarse de lo metálico, sin vibrato, para expresar su interioridad, sus sentimientos profundos, un sonido diferente desplegado a través de inflexiones audaces, repleto de pausas que parecían esculpidas, cinceladas, como pocos lo podían lograr. De este modo fue alcanzando una sonoridad personal, inconfundible.

A Nueva York llegó en 1944, a estudiar en la Escuela de Música Juilliard. A los pocos meses la abandonó y se puso a tocar en bares y clubes hasta que al año siguiente conoció al saxofonista Charlie Parker, considerado el más grande en este instrumento, participando con él en varias grabaciones. “Bird”, como le llamaban a Parker, pudo calibrar en Miles el



sonido distinto de su trompeta, y se puso en el momento casi a la par de quien era considerado entonces el renovador del instrumento: Dizzy Gillespie, a quien sustituyó en la banda de Parker cuando éste viajó por una larga temporada a otra ciudad. Se pudiera decir que allí comenzó su carrera, en pleno auge del be bop del que era iniciador Parker, caracterizado por los movimientos rápidos y atrevidos que requerían de un enorme virtuosismo. En una de esas sesiones surgió la pieza clásica de blues interpretada por Davis: *Now's the time*, que marca el inicio de su carrera profesional mientras tocó con Charlie Parker, entre los años 1946 y 1948.

En adelante, Miles Davis comienza a dirigir sus propios grupos en Nueva York y se inician sus colaboraciones con uno de los músicos con quien más se identificó, y con quien trabajaría intermitentemente durante toda su vida: Gill Evans. Trabaría relación en esos años con Lee Koonitz y el saxofonista Gerry Mulligan. Los sonidos que logra con estos grupos fundarán lo que a la postre se llamaría el cool jazz, sonido innovador que incluía toques orquestales donde intervenían piano, saxo alto y barítono, tuba, trombón, trompeta, trompa, contrabajo y batería. En el cool jazz el sonido es relajado, lento, y contrasta con los movimientos rápidos del bebop de Charlie Parker. Al delimitarse del sonido de Parker, Miles creó el suyo propio, y entonces se reconoce su rango de innovación hasta el punto de ser considerado no solo un hito





en el jazz, sino en la música de los Estados Unidos. Yo agregaría que se trata de un logro de más alcance, debido al rango estético de su música, una suerte de clasicidad popular con mucho de sofisticación, un sonido realmente moderno, con toda la fuerza ambigua contenida en este término, toda la paradoja que implica la modernidad, toda su tensión anímica y el espíritu de ensimismamiento que conlleva..

A París llegó Miles en el año de 1949, a presentarse en la Feria del Jazz de esa ciudad. Pero la vida en la capital francesa fue más de bohemia que de trabajo musical; allá se sumergió en los laberintos de la droga, viviendo durante cuatro años (1949-1953) en medio de una adicción que le llevó a vivir en el ghetto negro de París. Finalmente, cuando logró recuperarse, la personalidad de Miles había experimentado cambios radicales: se volvió sarcástico, caprichoso y temperamental, y proyectó una imagen dura, de mantener un control individualista en las situaciones musicales, proyectando esto en su música. En cambio, desde 1954 su creatividad corre libre y se sostiene con una altura estética considerable, en medio de la cual surgen algunos de sus obras maestras: *The birth of cool* (1954), *Walkin'* (1954), *Bag's Groove* (1954), *Miles Davis and the modern jazz Giants* (1954), *Cookin' relaxing the Miles Davis Quintet* (1954), todo esto en un año, para lue-



go avanzar hacia nuevos registros como los contenidos en *'Round about Midnight* (1956), *Miles Ahead* (1957), *Milestones* (1958) y las ya mencionadas grabaciones con Gill Evans *Porgy and Bess* (1957), *Sketches of Spain* (1960) y otros como *Jazz at the Plaza* (1958), y *Kind of Blue* (1959). En lo personal, y aparte de las magistrales grabaciones con Evans, considero el clásico de todas éstas a *Kind of Blue*. Lo más notable de este álbum consiste seguramente en algo que los críticos musicales han llamado “improvisación modal” –crea en efecto la forma jazz modal–, la cual consiste en escalas estáticas, en vez de secuencias móviles de los acordes. En esta ocasión le acompañaban los saxofonistas John Coltrane (a quien estimo el más virtuoso de este instrumento, a la par de Charlie Parker), Cannonball Adderley y Bill Evans; tenemos aquí un personal excepcional si consideramos que se trata de brillantes músicos de entonces en sus respectivos instrumentos. Con esta fusión de sonidos alcanzados en *Kind of Blue* se abre una nueva perspectiva dentro de un rango que pudiéramos llamar afectivo o sentimental del jazz. Destaco aquí las singulares piezas de *Sketches of Spain*, donde Davis realiza una magnífica versión del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, una de las piezas más célebres de la música española, a la cual Miles logra extraer los más inusitados matices. No creo que haya otro músico de jazz que haya penetrado tanto en el alma de la música española como la presente en este





disco, donde vuelve a emplear los mejores recursos de que dispone para hacerlo, junto a su gran amigo Gill Evans y su orquesta.

El Quinteto de Miles Davis se funda en 1955 (John Coltrane, Red Garland, Philip Lee Jones y Paul Chambers) con el que graba seis discos, y en 1957 graba en París otro de sus clásicos, *Ascensor para el cadalso*, que sirve de cinta musical a la película de Louis Malle con el mismo título (en medio de la grabación traba amistad con la gran actriz francesa Jeanne Moreau, protagonista del filme). Con estos temas, Miles demuestra una vez más el carácter dúctil del jazz en cuanto a improvisación; que puede ser creativo aún inspirándose en temas predeterminados. Se trata aquí de un thriller policial con elementos de suspense, cuyo espíritu Miles sabe atrapar muy bien.

Por su parte, *Miles Ahead* (el título juega con el doble sentido de “Millas adelante” y “Miles al frente de la banda”) tiene como protagonista al fiscorno, dándole a este instrumento de viento una textura particular, que pronto se vio reconocida internacionalmente. Otro de los recursos empleados por Davis fue la sordina Harmon; ésta, con su peculiar timbre, se acopló muy bien a los contextos orquestales, donde partici-



paban instrumentos como flautas, maderas, cañas, metales, batería y contrabajo, instrumentos para los que componía Gill Evans para lograr nuevas texturas acústicas. Este trabajo -lo dije al principio- puede ser considerado un notable aporte a la música orquestal popular no solo del jazz, sino de la música en general. Me parece que este fenómeno convirtió por entonces a Miles Davis en la primera figura del jazz de su tiempo. Comenzó a ser músico de culto; sus discos se oían en todas partes y su personalidad comenzó a rodearse de ese aire de leyenda que ha acompañado a otros músicos como Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Duke Ellington, Billie Holiday o Ella Fitzgerald; aire donde se incluía el lado sombrío de su personalidad. De pronto comenzó a vestir de forma estrafalaria, con camisas de retales coloridos, llevaba gafas oscuras todo el tiempo, grandes anillos en los dedos, tocaba de espaldas al escenario. Comenzó a hacer desplantes a periodistas y a productores musicales, con lo cual se ganó una fama de músico difícil, tenebroso, hermético, que fustigaba el lado comercial de la música, y creció su prestigio. Se opuso a la industria comercial y siguió grabando por su cuenta; etapa ésta que fue decisiva para su carrera.

Miles Davis tomó nuevos impulsos, y a principios de la década de los sesentas fundó un nuevo quinteto con Herbie Hancock en el piano; Ron Carter en el bajo; Wayne Shorter en el saxo y Tony Williams en la batería, dando como resultado una banda sin precedentes en el jazz del momento,





sobre todo en cuanto al manejo del tiempo musical (sesión rítmica), lo cual incluía una gama enorme de posibilidades llevadas a cabo de forma tan original, que las notas de su trompeta parecían quedar como suspensas, y los oyentes levitando en medio de ellas. Entre los álbumes de entonces podemos citar: *Someday my prince will come* (1961), *Friday Night at the Blackhawk* (1961), *Quiet Nights* (1962), *Seven steps to heaven* (1963), *Miles smiles* (1966), *My funny Valentine* (1964), *Soces* (1967) y *Nefertiti* (1967). Entre éstos, el álbum que ha sido considerado por la crítica uno de los más significativos es *My funny Valentine*. Recordemos que este tema de Rodgers and Hart ha sido uno de los más versionados en la música de Estados Unidos. Otra versión que admiro del tema “My funny Valentine” es la que hace Chet Baker, quien además de versionarla en su cálida trompeta (otro de los grandes maestros de este instrumento), la canta con una ternura casi sublime. En *Quiet Nights* Davis vuelve a rodearse de Gill Evans para abordar temas del bossa nova brasileiro, muy populares y versionados entonces en el ámbito del jazz, una vez que Dizzy Gillespie, Gerry Mulligan y sobre todo el saxofonista norteamericano Stan Getz comenzaron a adaptar los temas de Antonio Carlos Jobim y de otros compositores brasileños al jazz, produciendo un maridaje extraordinario de sonidos dulces y disonantes de ambas expresiones. Sin embargo, los



logros de Davis en este disco no podrían ser considerados de primera importancia dentro de su discografía.

A finales de la década de los sesentas, el arte de la improvisación en Davis da paso a nuevos registros, hasta alcanzar niveles abstractos de expresión, pues en ellos no existe una estructura armónica preestablecida; había más libertad para los músicos, y ello dio origen a una nueva dimensión del material sonoro. Además, los temas ya no estaban ceñidos a las estructuras de la canción popular, sino que el músico se podía pasear por melodías más extensas, escritas exclusivamente para esas ocasiones, y le podía incorporar guitarras y teclados electrónicos, percusiones e instrumentos hindúes o ritmos de rock and roll, con lo cual el jazz comenzó a nutrirse de nuevos elementos y a dar oportunidad a músicos jóvenes. Davis continuó su investigación en los sesentas y produjo los álbumes *Miles in the sky* (1968), *Filles of Kilimanjaro* (1968), hasta arribar a los dos álbumes que han sido estimados cimas de esta década: *In a silent way* (1969) y *Bitches Brew* (1969), muy distintos entre sí, tomando en cuenta el carácter experimental en este último álbum.

Entre la producción suya de la década que se inicia –la de los años setentas– citamos algunos de sus mejores trabajos, cumplidos en *A tribute to Jack Johnson* (1970), *Black Beauty* (1970), *Live-Evil* (1970), *On the corner* (1972), *Dark Magus* (1974), *Get up with it* (1974), *Agharta* (1975) y *Pangea* (1975).





Se ha señalado en Miles Davis su tendencia a la contemplación, o a lo que yo llamaría la meditación lírica, una suerte de reflexión sensible del mundo a través de un cauce sonoro que nos permite dejarnos llevar por él hasta desplazarnos en una comunión gozosa con el mundo, en una suerte de éxtasis sonoro. En los años setentas, Miles invitó a compartir con él a músicos británicos, franceses, alemanes y africanos. Entonces se produce la fusión entre el jazz y el rock, formas musicales populares que parecían antagónicas, pues el rock surge precisamente de una reacción frente al jazz. Si en *In a silent way* se percibe el elemento de meditación lírica antes anotado, en *Bitches brew* se aprecia una atmósfera fuerte ofuscada por la duda, las crisis, los conflictos que surgen en el ser humano al contacto de las grandes urbes. Aquí el sonido de Davis se vuelve agresivo, complejo, donde parecen reinar las emociones fuertes. David Nolan, John McLaughlin, Chick Corea y Joe Zawimul fueron algunos de los músicos que participaron de este trabajo ecléctico, donde se mezclaron todo tipo de sonidos y ritmos. Fue un álbum ciertamente polémico, y en esta búsqueda continuó hasta 1975. Su personalidad musical y humana experimentó un cambio radical, que se tradujo muchas veces en el agotamiento físico del trompetista, y a veces hasta de un bloqueo creativo de donde le fue arduo salir. A pesar de todo esto, Miles Davis logró sobreponerse mediante el elemento dominante de su

espíritu: su lirismo reconcentrado y su fuerza de voluntad, que le permitieron construir una de las obras musicales más prolíficas de la música del siglo XX, con una discografía tan vasta que aún produce dolores de cabeza a los investigadores, si atendemos a las grabaciones que hizo durante la década de los años cuarentas.

Por su parte, *In a silent way* se convertiría en un trabajo representativo de la música norteamericana de todos los tiempos, e inspiró entre otros tantos a Richard Wright, del célebre grupo pop Pink Floyd, quien empezó su afición a la música con la audición de este disco. El personal en este caso está formado nada menos que por John Coltrane (saxo barítono), Paul Chambers (contrabajo), Cannonball Adderley (saxo alto), Jimmy Cobb (batería) y Bill Evans en el piano, quienes lograron una de las uniones más perfectas en cuanto al sonido del jazz se refiere.

A comienzos de los años ochentas, Miles grabó sesiones con los músicos John Scofield y Mike Stern, guitarristas. Abandonó los coqueteos con el rock y volvió a su elemento de recrear temas populares. Ejemplos de esta búsqueda son los álbumes *We want Miles* (1981), *Decoy* (1984), *You're under arrest* (1985) y sobre todo el álbum *Tutu* (1985), donde Davis vuelve a usar la sordina Harmon, como en los viejos tiempos. Habría que detenerse un poco en *Tutu*, donde Miles relanza al bajista Marcus Miller, quien además es arreglista,





productor e intérprete de instrumentos electrónicos. Marcus venía de trabajar con Miles en *The man with the horn* (1981), y en *Tutu* tiene licencia para imponerse literalmente en todo el disco bajo los géneros break, disco, arabescos hispanos, dub sintético y un dominio impresionante del bajo, que comparte con percusionistas de la talla de Paulinho Da Costa y George Duke. Por supuesto en el disco también hallamos el más puro estilo de Miles, como el presente en las piezas “Tutu” y “Tomaas”.

En estos años Davis retornó también a las giras; viajó acompañado de jóvenes músicos por Estados Unidos, Japón, Alemania e Inglaterra, y esas sesiones fueron recogidas en diversas grabaciones y videos de apreciable valor histórico. Han sido divulgados los videos de sus actuaciones en Munich, París y Londres; con el saxofonista Kenny Garrett grabó en Gales en 1989 y en Londres con los saxos Bob Berg y Bill Evans, en 1986. Sobre todo en la capital inglesa Davis puso sus mejores empeños musicales, dando allí uno de sus últimos conciertos en vivo en 1991, en el Royal Festival Hall. Mientras escribo estas líneas, disfruto del video Miles Davis live in Munich (1988), donde le acompañan Adam Holzman (armónica), Bobby Irving (guitarra-piano) Kenny Garrett (saxo), Ricky Wellman y la impresionante percusionista y timbalera Marilyn Mazur, la figura más aclamada de

esa noche en Munich.

Otro de los discos que hicieron historia en la obra de Davis fue *Amandla* (1987), donde un voluminoso personal se da a la ambiciosa tarea de mezclar géneros, sonidos y efectos, y donde la percusión toma un rol de primera importancia. Aquí lo vuelve a acompañar Marcus Miller en el bajo y los saxofonistas Kenny Garrett y Rick Margitza; en los teclados están George Duke y Joey De Francesco, en el piano Joe Sample, en las guitarras Michel Landau y Jean Paul Bourelly, mientras que en la sección de percusión se encuentran Ricky Wellman, Omar Halkin, Al Foster, Don Alas, Mino Cinelu, Paulino Da Costa y Bashmi Johnson. Se trata sólo de ocho piezas, extensas todas, de donde sobresale “Mr. Pastorius”, un soberbio homenaje de estos músicos al excepcional bajista Jaco Pastorius, considerado con Charles Mingus el más grande en su instrumento.

Casi al final de esa década (1988) muere Gill Evans, lo que significó un duro golpe para Miles, pues fue su gran amigo y mentor, (alguien ha dicho que eran el alter ego el uno del otro); no es casual que el hijo mayor de Evans se llamara Miles Evans. Y aquí el postrer álbum *Amandla* en cierto modo funcionaría como un homenaje a Evans.

La vida sentimental y familiar de Miles Davis no fue precisamente equilibrada o ejemplar, sino más bien caótica. En su pueblo natal dejó embarazada a su novia Irene con apenas





Otro de los discos que hicieron historia en la obra de Davis fue *Amandla* (1987), donde un voluminoso personal se da a la ambiciosa tarea de mezclar géneros, sonidos y efectos.

17 años; él contaba 19; tiene con ella tres hijos, y deja a su familia para ir a probar suerte a Nueva York. Vuelve cada cierto tiempo a ver a sus hijos, pero sin establecer con ellos una relación de proximidad afectiva real. Por años estuvo más pendiente de enviarles dinero que de procurar una cercanía.

Luego, en uno de sus primeros viajes a París, conoce a la cantante francesa Juliette Greco, con quien tuvo una relación más pasional que amorosa, del tipo “a primera vista” que no duró mucho, apenas unos meses, comprometido como estaba con las grabaciones y las actuaciones en clubes y bares. Recordemos que en París se intensifica la bohemia de Miles y su adicción a la heroína y la cocaína. También en París, luego de realizar la exitosa grabación de para la película *Ascensor al cadalso* (1959), –del entonces muy joven Louis Malle, que le granjeó una reputación internacional– a su regreso Miles conoce en Nueva York a Frances Taylor,



una bailarina prestigiosa, en uno de los agasajos que le hacen al trompetista, y éste queda flechado. No tarda en proponerle matrimonio y hacerle costosos regalos. Al parecer, Miles mezclaba en su personalidad de seductor una suerte de fanfarronería con la impulsividad erótica, humor negro, obsequios desproporcionados y un individualismo que podía ser peligroso cuando se mezclaba a la droga y al sexo, lo cual perjudicó todas sus relaciones sentimentales; todo ello aunado a su perfeccionismo neurótico en las grabaciones, donde se irritaba fácilmente y presionaba a los músicos con exigencias radicales, aunque respetándolos en lo personal. No tardó esta mezcla fatal de ingredientes en vulnerar su relación con Frances Taylor, quien hubo de alejarse para protegerse de las celopatías y manías posesivas de Miles, donde concurren una mala alimentación, calcificación ósea de la cintura, estragos debidos a un accidente automovilístico, afecciones bucales y hernias producidas por el uso continuo de la trompeta. Entonces tenemos como resultado a un Miles genial en el plano musical, pero en el personal a un ser humano con problemas de salud física y psíquica, carente de afecto, solitario e incomprendido. Pareciera encarnar este músico buena parte del ideal moderno del artista maldito, quien sacrifica su persona en aras de su obra, creyendo que al fin la obra redime y justifica todas las torpezas y limitaciones de la vida personal. Ciertamente, Miles vivió períodos largos de depresión, angustias y culpas, inactividad y des-





afectos producidos por diversas circunstancias. Él había visto ya a su maestro Charlie Parker sucumbiendo joven ante la adicción a la heroína, y a muchos músicos de varias generaciones hundirse en los abismos de la droga.

Después de divorciarse de la bailarina Frances Taylor, Miles intensifica su labor creadora, y mucho después, en 1988, conoce a la cantante de funk Betty Mabry, mucho más joven que él, con quien se ilusiona. Ella es amiga del guitarrista Jimi Hendrix, a quien Miles admira. Pero la relación tampoco funciona: vuelven a aparecer los celos y la posesividad de Miles, y todo se va al traste de nuevo. En los años finales de su vida aparece una antigua amiga, Cicely Tyson, una de las pocas personas que enfrentó a Miles como persona con gran sinceridad y verdadero afecto, y le dijo las verdades a quemarropa, además de motivarlo en su carrera a través de consejos oportunos. Terminan viviendo juntos. Miles ya parece estar más reposado. Explora con la pintura abstracta, el arte le sirve de catarsis, de actividad terapéutica que le viene muy bien en su situación. También en estos años se vuelca a la reconciliación con sus hijos, lográndola a medias, siempre acompañado del sincero afecto de Cicely Tyson, de quien también termina divorciándose. El matrimonio no estaba hecho para él. En verdad era un mujeriego, aprovechado de su buena apariencia física, delgada y elegante, de rasgos facia-



les finos (heredados de su madre) que le hacían muy atractivo a las mujeres. Esta tendencia enfermiza a casarse a cada momento creo que está tipificada por Sigmund Freud en alguna parte de su teoría acerca de los complejos sexuales.

Se pueden decir muchas cosas acerca de su arte. Por ejemplo, que es el sonido más introvertido del jazz; dotado de una serenidad mezclada con intensidad; su sordina, poseedora de un timbre redondeado con un cuerpo nítido de articulación que aporta una elocuencia íntima; sonidos bruñidos y vocales; un estilo sinuoso, despojado de elementos superfluos; se le puede calificar tanto de abstracto como de expresionista; creador de inusuales efectos dramáticos, que logra gracias a las interpolaciones melódicas y rítmicas; un revolucionario del fraseo que se mueve entre dos extremos: uno abierto y vocal por un lado, y de timbre asordinado e introspectivo por el otro. Su arte concitó la admiración del gran público como el reconocimiento de la crítica musical más exigente. Gil Evans dijo que era el único que podía crear un sonido particular para cada contexto existente; Charles Mingus componía piezas especialmente para él; su propia fuerza emocional lo obligó a tocar al máximo de su capacidad técnica. A mí me ha acompañado siempre. Me sirve tanto para relajarme como para extasiarme, crea en mí una calma sensualidad, muy especial, y puede ser escuchado a cualquier hora del día con el mismo entusiasmo: un entusiasmo reflexivo, agregaría yo. Siempre sentí una predilección hacia la





trompeta que me llevó a coleccionar discos desde mi adolescencia de Louis Armstrong y Dizzy Gillespie, pasando por una constelación de trompetistas que incluye los nombres de Bill Davison, Bobby Hackett, Bix Beiderbeche, Buck Clayton, Bunk Johnson, Chet Baker, Clifford Brown, Harry James, Joe Oliver, Hot Lips Page, Shorty Rogers, Rod Rodney, Muggsy Spanier, Arturo Sandoval, Roy Eldridge o Wynton Marsalis. Hace un par de años recreé en una novela breve[ii] la agitada vida del que acaso fuera el primer trompetista del jazz, Buddy Bolden, de quien no se conocen grabaciones.

Mientras escribo, estoy viendo el video *Miles Davis live in Munich* (1988), donde Miles aparece con su estrafalaria camisa de colores, sus gafas oscuras, sus anillos dorados, desplazándose de un lado a otro del escenario para acercarse a los músicos, sudando copiosamente y sacando de su trompeta esos poderosos sonidos, entregado con júbilo a su elemento, a los espectadores que le admiran, y él les retribuye con cada sonido de su trompeta. Ahí está de pie, dando lo mejor de sí, verdadero poeta de ese instrumento, cuyo arte permanece tatuado en nuestra memoria sensible como un imperecedero regalo. [2016]

LA MÚSICA EN VISIÓN DE VENEZUELA, DE ALEJO CARPENTIER

I

Todos sabemos que Alejo Carpentier es uno de los primeros escritores cubanos del siglo XX, que su obra narrativa y ensayística es una de las más significativas de la América Latina. Si algo caracteriza a esta obra desde una primera mirada es la amplitud de sus intereses y una curiosidad insaciable hacia una variedad enorme de temas y asuntos. Una segunda mirada permite comprobar que esa curiosidad va adquiriendo, lentamente, los rasgos de una lucidez en la visión y una serenidad en la expresión. Cuando se leen algunas de sus novelas advertimos que su lenguaje parece tener visos del neoclasicismo europeo por un lado, de esa expresión castiza de la lengua castellana en la que se desliza un elegante manierismo surgido del espíritu barroco, atemperado al paisaje de lo americano. Cuando digo paisaje digo también paisaje humano y paisaje verbal o lingüístico. En este len-





guaje resuena de modo permanente el ritmo y la música del mejor castellano, pero también el aire de un espíritu nuevo, de una respiración innovadora a través de la cual Carpentier supo labrar el conjunto de sus novelas, desde *Écue-Yamba Ó* (1933) hasta *El arpa y la sombra* (1979). Si bien es verdad que entre ellas hay diferencias de técnica notables, también es cierto que su lenguaje literario ha adquirido un sello, una seña particular caracterizada por su riqueza cromática y su sensualidad musical, la sinuosidad de un estilo que puede hacernos viajar a cualquier mundo a través de una prosa cálida, gozosa de sí misma. Ese regusto verbal característico de su prosa de ficción, tan cubano, tan penetrado de elementos caribeños del trópico, no proviene de una educación sistemática sino de un tete a tete con lecturas diversas, al contacto permanente con la música, el teatro, la danza y el cine, conciertos en vivo, representaciones, veladas, exposiciones y puestas en escena de numerosas obras, tanto en Cuba, Francia como en Venezuela, presentes en su etapa de formación. Carpentier tiene una formación de periodista autodidacta y no es, como muchos piensan, esencialmente un erudito. Cursa su bachillerato en colegios privados de La Habana. Llega a París en 1928 presentado nada menos que por Robert Desnos e ingresa en el movimiento surrealista. Allí toma contacto con los poetas Eluard, Breton, Aragon, Tzara, Sadoul, Perret y demás músicos y pintores de ese movimiento; colabora



en la revista *La Révolution surréaliste*, en una etapa que va a ser decisiva para su educación estética y donde, entre otras cosas, el escritor se propone romper con ciertos moldes europeos y empezar a percibir su realidad circundante, histórica o social. En esta época escribe dos novelas de asunto cubano y varios artículos que nunca verán la edición, debido a su exigencia autocrítica.

Cuando llega a Caracas en 1945 cuenta con 35 años. Durante los catorce años que permaneció en Venezuela, mientras labora en agencias publicitarias para ganarse la vida, también escribe columnas literarias en periódicos de Caracas (principalmente en *El Nacional*), participa activamente de la vida cultural de la capital venezolana y viaja por todo el país, apreciando los distintos matices en las costumbres, el folklore, el arte popular y tradicional, y ello lo entusiasma a tal extremo que no deja nunca de admirarse ante la capacidad creadora del pueblo venezolano que, tanto en el ámbito de las expresiones llamadas cultas como en las populares, el cubano sabe hallar peculiaridades, visos y facetas ante las cuales se asombra.

El producto de esta admiración está vertido en las crónicas y artículos que publicó en Caracas bajo el nombre de “Letra y Solfa”, aludiendo en su título a la expresión literaria y a la musical. Claro está, en estos escritos no sólo se hallan referidas obras venezolanas; pero su punto de vista sobre obras





de otros países también contiene un valor que debe tomarse en cuenta, pues se trata de la mirada de un americano al legado cultural de otros continentes.

En la edición especial que Monte Ávila Editores Latinoamericana ha realizado con el título *Visión de Venezuela* (Monte Ávila Editores, 2015) de los escritos que Alejo Carpentier escribió durante su estadía en Venezuela, se encuentran por supuesto muchos de los de “Letra y Solfa”, y estos abarcan la mayor parte del volumen. Están fechados desde 1951 hasta 1959 y en ellos se han seleccionado los motivos donde se alude específicamente a lo venezolano, ya sea esta referencia de carácter cultural, geográfico, histórico o antropológico. En la sección titulada “Otras colaboraciones” se incluyen cinco trabajos referidos al tema musical venezolano, y finalmente en la parte titulada “Visión de América” los tópicos abordados tienen que ver casi todos con la geografía del Estado Bolívar (Gran Sabana, Salto Ángel, el Roraima, El Dorado, el río Orinoco) y uno sobre el páramo andino. Es imposible, por supuesto, referirse a la totalidad de los artículos; sólo cabe señalar rasgos generales o aspectos curiosos de éstos.

Por la diestra manera con que Carpentier se mueve dentro del territorio musical, habremos de afirmar que ello se debe a que desde su infancia ésta fue una de sus motivaciones



principales. Nacido en La Habana en 1904, –hijo de un padre francés y una madre rusa– con apenas siete años de edad el niño Alejo está tocando al piano los valeses de Chopin; mientras hace sus estudios primarios, su padre le da a leer literatura francesa y le induce a estudiar la teoría musical. Intenta seguir la carrera de arquitectura, pero sus padres se separan y él se ve urgido de buscar trabajo; ahí mismo en 1922 comienza a escribir en periódicos habaneros y en la revista Carteles. A partir de allí su ejercicio en el periodismo se hace constante, colaborando en periódicos de la época como El Universal, El Herald y El País. En El Herald es justamente donde empieza a escribir crónicas sobre “Espectáculos y Conciertos”; en esos años también se inician sus diferencias contra el dictador Gerardo Machado, junto al llamado “Grupo Minorista”, y es encarcelado por haber firmado su *Manifiesto*. En 1927, estando en la cárcel, inicia la escritura de su primera novela *Écue yamba Ó*; en años siguientes, establecido en París, desde 1928 como ya dijimos comienza a escribir poemas, páginas sinfónicas, obras y libretos musicales en colaboración con poetas y músicos franceses, y ensayos panorámicos sobre la novela en América Latina. De ahí en adelante sus colaboraciones sobre música y literatura se harían constantes.

La actividad musical es por entonces central en su espectro de intereses, lo cual explica su autoridad en la materia, justamente luego de la caída de Machado en 1932. Carpentier





regresa a Cuba en 1939 y pronuncia numerosas conferencias sobre música. En 1944 publica su monumental ensayo *La música en Cuba* en el Fondo de Cultura Económica de México. No es pues de extrañar que sus colaboraciones sobre música se continúen en Venezuela de manera tan intensa, reunidas ahora a manera de homenaje a nuestro país en el libro que ha publicado Monte Ávila Editores. Estos trabajos van desde los aguinaldos y parrandas venezolanos; Reinaldo Hahn, (el célebre músico venezolano amigo de Marcel Proust), el orfeón Lamas; la música colonial venezolana; los festivales musicales de Caracas (a los que llegó a comparar a los de Salzburgo llamándolos “meridianos musicales de América”); los conservatorios musicales; la edición musical; la pianista Teresa Carreño; la pianista Judith Jaimes; el cuatrista Freddy Reyna; la música de José Ángel Lamas, el arpa venezolana, las pruebas de acústica, el músico mexicano Carlos Chávez, las corales criollas, el compositor español Manuel de Falla, los músicos mexicanos, el director musical Jascha Horenstein, los cantos de trabajo del pueblo venezolano (recogidos en libro por el compositor y musicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera); los músicos Pierre Boulez y René Leibowitz; el crítico musical Howard Taubman; la revista *Buenos Aires Musical*; José Antonio Calcaño y su libro *La ciudad y su música*; Tony de Blois Carreño, un nieto de Teresa Carreño fallecido en un accidente de aviación, quien fue amigo personal de Alejo Carpentier y sobre quien vale la

pena detenerse un poco.

Tony Blois Carreño fue un hombre de una inteligencia y sensibilidad enormes, un ser intenso pleno de exigencias intelectuales y un perfeccionismo tal, que éste inhibió se pudiera dedicar por entero al trabajo musical, debido quizá al síndrome de tener como abuela a la mejor pianista del mundo. Citaremos in extenso un párrafo, debido al valor documental que posee para comprender mejor la obra de Carpentier:

“Me queda el doloroso recuerdo del amigo con quien emprendí, cierto día, la jornada del Orinoco que me llevó a escribir Los pasos perdidos. Juntos conocimos al griego que aparece en mi novela; junto conocimos la triple incisión que marca la entrada del camino secreto del caño de la Guacharaca...Y si mi personaje central resultó músico (en vez de ser fotógrafo, como correspondía a mi esquema primero) mucho se debe esto a la presencia de Tony de Blois Carreño a bordo de las curiaras que nos llevaban a través de las selvas anegadas (...) Si su corta existencia no alcanzó al tiempo necesario para forjar una obra, nos deja al menos el recuerdo de un artista –de un auténtico artista– por su sensibilidad, la altura de sus conversaciones, sus lecturas, su manera de concebir la vida.”

Elijo un párrafo de Los pasos perdidos donde se alude a la música y al referido griego que conoció junto a Tony de





Blois Carreño. Dice:

“Estoy trabajando sobre el texto de Shelley, aligerando ciertos pasajes, para darle un cabal carácter de cantata. Algo he quitado al largo lamento de Prometeo que tan magníficamente inicia el poema, y me ocupo ahora de encuadrar la escena de las Voces –que tiene algunas estrofas irregulares– y el diálogo del Titán con la Tierra. Esta tarea, desde luego, es mero intento de burlar mi impaciencia, sacándome a ratos de la sola idea, del único fin, que me tiene inmovilizado, desde hace tres semanas, en Puerto Anunciación. Dicen que está a punto de regresar del Río Negro un baquiano conocedor del paso que me interesa, o en todo caso de otros caminos de agua igualmente útiles para ponerme en el rumbo final.”

Entre los rasgos generales puedo señalar en Los pasos perdidos se encuentran el intenso ritmo de la prosa, encabalgado e intenso sobre cada frase y cada cláusula; las palabras parecen sacar chispas entre ellas, se disparan en acordes frenéticos; la prosa fluye al ritmo del cauce del río, se empapa de la feracidad del entorno, de sus aromas y colores, atrapa los murmullos y todo ello se imbrica en la acción de los personajes; éstos parecen dominados por el fatum de la selva que arropa, embriaga, el indagar se produce bajo la vigilancia tutelar de dioses oscuros, por deidades ocultas tras las apretadas frondas. Si en nuestro Rómulo Gallegos el dios



negativo de Canaima –su insuperable novela– hace naufragar en la selva los sueños y las voluntades de los personajes, en Carpentier ocurre algo similar pero de otra manera: sin hacer tipificaciones ni caer en los esquematismos en que incurrieron muchos de sus antecesores en el momento de abordar los personajes presuntamente “típicos” de América. Los pasos perdidos se mantiene en esa tradición pero se vale de otros procedimientos: el monólogo, el flujo de la conciencia, las yuxtaposiciones temporales, los diálogos incorporados al texto central, la movilidad espacial y la estructuración musical de tantos fragmentos; en fin, la utilización de tanto arsenal técnico abierto merced a las posibilidades que la vanguardia europea aportó con su voluntad de transgredir realismos y naturalismos ya cansados. No hace falta acudir a los conceptos de lo real maravilloso o de realismo mágico, tan fustigados por la crítica de los años 60 y 70 del siglo XX –incluidos los del propio Carpentier– para cerciorarse de los aportes innovadores que, más allá de las tendencias realistas, iban a ser asimilados a la novela de América Latina precisamente a partir de los hallazgos del mismo Carpentier o de narradores como Juan Rulfo, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes, cada uno en su respectivo país y tradición.

Ahora pasemos a otro motivo. Quisiera detenerme un poco en la obra de José Antonio Calcaño comentada por Carpentier y citada antes, La ciudad y su música, que en su mo-





mento también fue saludada por escritores nuestros como Fernando Paz Castillo, Ramón Díaz Sánchez o Juan Liscano, apreciando en ésta una de las más singulares de nuestra musicología, por la amenidad, frescura y documentación que presenta. Paz Castillo nos dice que “es la más viva y variada interpretación de la intensidad caraqueña desde los tiempos lejanos de la Colonia hasta nuestros días”; mientras el novelista Díaz Sánchez opina que “es una obra destinada a ocupar puesto de vanguardia en la historiografía nacional por su abundante y escrupulosa información y por la gracia con la que ha sido escrita”. Por su parte Juan Liscano apunta que: *La ciudad y su música* (1958), del compositor y musicólogo José Antonio Calcaño, obra donde éste reconstruye la existencia de la ciudad de Caracas a través de su desarrollo musical. Datos mayores y menores, detalles, anécdotas, retratos, de compositores, la evocación de los músicos a quienes tocó vivir los últimos años de la dominación española y las luchas por la Independencia, conceden a esta obra un valor literario de crónica viva que nos hace olvidar, por momentos, la impresionante base documental que la apoya”. Acabo de adquirir una edición actualizada de esta obra publicada por la Universidad Central de Venezuela y compruebo que se trata, en efecto, de una verdadera joya, poblada de fotos, facsímiles, trozos de partituras, programas de mano de la época, una obra irrepetible.



También vale la pena precisar unas líneas del texto que dedica Carpentier a Reynaldo Hahn (“Un venezolano amigo de Proust”, págs. 9-10), donde podemos leer:

“Hacia el año 1930, cuando tuve oportunidad de verlo algunas veces en cierta residencia de Neuilly, que había sido la casa de Benjamin Franklin en los días de su embajada cerca de Luis XVI, era Reinaldo Hahn sacado del ámbito de los Guermantes de Marcel Proust, y es evidente que el genial novelista tomó algunos rasgos del venezolano para crear su personaje de Vinteuil, el compositor. Por lo demás, el autor de El mercader de Venecia no había olvidado el castellano, y lo hablaba con marcado acento criollo. A veces decía, con un suspiro: Debo decirme algún día a hacer un viaje a Caracas”.

De todos los trabajos sobre música en Visión de Venezuela los más extensos y acuciosos son los dedicados a la obra del caraqueño Juan Vicente Lecuna (“Reflexiones en torno a la obra de Juan Vicente Lecuna”, “Los problemas del compositor latinoamericano” y “De la obra de Juan Vicente Lecuna”), de quien dice, entre otras cosas, que:

“No hay obra más ajena al dolor, a la sombra, al patetismo, que la de Juan Vicente Lecuna. En esto se muestra buen hijo de un continente que siempre halló, hasta ahora, sus expresiones más logradas en obras situadas al margen de las grandes tempestades románticas. Cuan-





**De todos los trabajos
sobre música en
Visión de Venezuela
los más extensos y
acuciosos son los
dedicados a la obra
del caraqueño Juan
Vicente Lecuna**

do el latinoamericano engola la voz, pierde la línea. Y la línea, en el sentido de la línea, la presencia de la línea –melódicamente hablando– resultan inseparables de las creaciones musicales de nuestro mundo nuevo– desde las que derivan del romance, hasta las que se tiñeron de indio y de negro, para mayor enriquecimiento de nuestros acentos y giros nacionales.” (De la obra de Juan Vicente Lecuna, pág. 413).

Hasta una curiosidad desliza Carpentier en su artículo “Miranda en el ámbito de Haydn”, acerca de un encuentro del prócer caraqueño con el célebre músico europeo, donde leemos un extracto hecho por Carpentier de una crónica de Miranda donde éste anota:

“La representación fría. La orquesta: 24 instrumentos. Haydn tocaba el clave... Al día siguiente temprano, vino Ha-



ydñ y fuimos en coche que me envió el Príncipe, a ver el jardín que es espacioso y muy bueno, el templo de Diana, el de Apolo, la ermita, y sobre todo la casita que llaman “Bagatela”. Hablé mucho de música con Haydn, y convino conmigo en el mérito que tiene Bocherini...” (pág. 415).



En lo concerniente a “Letra”, -es decir a la literatura- habrá que decir que las alusiones de Carpentier no están precisamente referidas a obras literarias. Trata sobre todo de la observación de fenómenos, no de figuras de la literatura. Son más los trabajos escritos sobre obras teatrales ya escenificadas, apuntes o esbozos, que reseñas puntuales sobre libros de poesía, cuento, novela o ensayo. Nada de eso. Se aproxima más a artistas plásticos (Armando Reverón, Wifredo Lam, Calder, Marcel Duchamp, Antonio Pevsner) que a letras. Apenas nos refiere al principio una crónica sobre el recitador Luis Carbonell, quien lee o declama admirablemente la poesía de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Manuel Rodríguez Cárdenas (poeta venezolano oriundo de San Felipe, nuestro terruño del estado Yaracuy, muy amigo nuestro, autor del memorable poemario *Tambor, poemas para zambos y mulatos*) y otros poetas de la otrora llamada negritud. No está presente en este volumen tanto la letra como el gesto teatral o el pictórico; nunca el examen de una obra literaria determi-





nada. Fenómeno algo extraño, pues sabemos que Carpentier fue amigo de Arturo Uslar Pietri, Carlos Eduardo Frías, Antonia Palacios, Miguel Otero Silva, Antonio Arráiz, Andrés Eloy Blanco, José Ramón Medina, entre otros, y que conoció personalmente a numerosos escritores de su momento; pero en rigor habría que decir que las alusiones a obras literarias son mínimas. No así las hechas a un artista venezolano como Armando Reverón, a un fotógrafo nuestro como Ricardo Razzetti o a una colección de petroglifos venezolanos hallados en distintas partes del país y organizados por Saúl Padilla con el nombre de *Pictografías venezolanas*, exhibidos en 1956 en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

En tercer lugar, estará la conocida pasión de Carpentier por la región de Guayana, como ya anotamos, abordada mediante crónicas publicadas primero en el diario “*El Nacional*” de Caracas en 1947; luego en la revista “*Carteles*” de La Habana en 1948, posteriormente recogidas en un volumen intitulado *Visión de América*. Esa fascinación por la geografía y el paisaje de la Gran Sabana, el Roraima, el río Orinoco y Ciudad Bolívar hicieron que Carpentier escribiera inspirado en éstos su primera gran novela *Los pasos perdidos* (1953), como ya anotamos, y a mi entender la mejor novela suya. En Venezuela también escribió su anterior novela *El reino de este*



mundo (1949) y los relatos de *Los fugitivos*, *Guerra del tiempo* (1958) y *El acoso* (1956). Por cierto, éste último relato (o novela corta, si se prefiere verlo así) está armado sobre la base de una audición de un personaje presto a escuchar en un teatro la Sinfonía Heroica de Beethoven, y en los 46 minutos que dura la obra, presenciamos el creciente acoso del personaje por su propios recuerdos y carencias, donde la música sirve como una suerte de telón de fondo, de escenario del miedo.

Volviendo a *Los pasos perdidos*, advertimos pronto que la novela no es un producto meramente intelectual, de pura voluntad formalista. Antes de escribirla, Carpentier estuvo veinte días haciendo “trabajo de campo”, navegando por el río Orinoco en la cubierta de una lancha, haciendo escalas en pequeñas poblaciones como Puerto Ayacucho, San Carlos de Río Negro y el Alto Orinoco, donde conoce a numerosos pobladores. Allí pudo comprobar, entre otras cosas, la convivencia en esa zona de varios mundos y varias edades, desde el período cuaternario hasta el siglo XX, y al trasladarla a su fulgurante lenguaje convierte a *Los pasos perdidos* en la gran novela escrita por un cubano sobre Venezuela, por excelencia.

También habría que hacer referencia a *La consagración de la primavera* (1978) donde se alude a Caracas durante los años 50 del siglo XX, especialmente durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, cuando Carpentier habita en la ciudad





y es testigo de excepción de una de las épocas más difíciles pero también más apasionantes de la historia venezolana. El título de la novela, tomado expresamente del famoso ballet de Igor Stravinski, intenta crear una analogía entre esta obra musical, compuesta en París para la Compañía de Diágilev con coreografía de Nijinski. La bailarina rusa Vera, protagonista de la novela, huye de su país a raíz de los acontecimientos de la Revolución rusa en 1917; ésta es amante de Enrique, bohemio proveniente de una familia adinerada cubana que se exilia en París, y ambos experimentan luego, tanto en la Guerra Civil Española como posteriormente en la Revolución Cubana, un constante sentimiento de exaltación; así, la consagración pudiera verse, en este caso, también como una versión del ideal de la Revolución, lo cual imprime a esta obra un carácter fuertemente musical en su trasfondo estético, para acoger en ella al material literario. Vera, la danzarina protagonista, comprende en un momento dado que no puede seguir huyendo de las revoluciones en América. Veamos cómo percibe Caracas Enrique, protagonista de la novela, al comienzo de su Interludio, mientras recibe cartas de Vera:

“... seguía los acontecimientos con un creciente interés, mientras trataba de entender esta rara ciudad de Santiago de León de Caracas, que tenía la virtud de trastocar todas mis nociones, haciéndoseme, de día en día, más



rara, desconcertante,, excesiva, teratológica, y hasta repelente, a veces, aunque enigmática, contrastada, misteriosa, difícil de penetrar y tremendamente atractiva a pesar de la anarquía de sus voliciones, porque en ella se asistía, de seguro, a la gestación de algo –de algo específicamente latinoamericano, sólo concebible en una ciudad cuya existencia cotidiana era siempre renovado happening”.

Más adelante, en un extenso aparte del mismo Interludio, Enrique el arquitecto (sin duda el alter ego literario del arquitecto frustrado que fue el propio Carpentier) nos habla sobre la destrucción de Caracas:

Los contratistas, inversionistas, compradores, vendedores, negociantes, especuladores, banqueros, arquitectos, ingenieros, maestros de obra, estaban poseídos por una furia de destruir para volver a construir, que iba acabando con todo lo que de abolengo y con alguna gracia conservaba la cuatricentenaria urbe (...) Y después se levantaban rascacielos, se ponían casquetes de cemento a las montañas circundantes, se inauguraban autopistas que ya se revelaban insuficientes al día siguiente de su estreno, obligando a los ingenieros – convencidos de la falsedad de cálculos que siempre quedaban por debajo del ritmo de la importación de vehículos– a inventar nuevas vías y obras canalizadoras y repartidoras del tránsito,





que se llamaban “pulpos”, “arañas”, “ciempiés”, en un ámbito de ficción donde muchos árboles centenarios – centenarios caobos– habían sido sustituidos por falsos árboles de cemento (...) arquitecto aterrado de lo que hacían mis semejantes en oficio mostrándome los excesos a que podía conducir un desaforado y anárquico afán de construir, solía refugiarme en lo añoso y tradicional, buscando lo que aún subsistía de la ciudad antigua...”

Otra de las obras donde se muestra de cuerpo entero el Carpentier músico es *Concierto barroco* (1974) una breve novela donde se origina una fiesta protagonizada por los más célebres músicos barrocos del Renacimiento europeo, en contrapunto con músicos americanos. Motivo y tratamiento, lenguaje y tema se avienen en este libro como anillo al dedo para rendir un tributo a la música. Carpentier logra aquí una verdadera efusión narrativa, un deleite sensorial cuando estos músicos pugnan, compiten, ejecutan sus instrumentos, conversan y dejan ver sus diferencias. Digamos que el novelista ha logrado aquí entretener al lector con una mezcla de mundanidad y erudición, de anécdota y capacidad para el detalle. Se escuchan las notas fluyendo, los compases marcando. Vivaldi, Haendel, Scarlatti, un indiano y su criado negro, la Venecia de los carnavales y el Ospedale de la Pietá con su iglesia que más parecía un teatro. Y en medio de este

concierto, el clímax, un Moctezuma extraído de Solís, poetizado por Giusti y puesto en ópera por un Vivaldi que salta por encima de los siglos al ritmo de músicas endiabladas. Oigamos:

“De la ciudad, aún sumida en sombras debajo las nubes grisáceas del lento amanecer, les venían distantes algarabías de cornetas y matracas, traídas o llevadas por la brisa. Seguía el jolgorio entre tabernas y tinglados cuyas luces empezaban a apagarse, sin que las máscaras trasnochadas pensaran en refrescar sus disfraces en la creciente claridad, iban perdiendo la gracia y el brillo. La barca, tras de largo y quieto bogar, se acercó a los cipreses de un cementerio. “Aquí podrán desayunar tranquilos” ... dijo el Barquero, parando en una orilla. Y a tierra fueron pasando capachos, cestas y botellas. Las lápidas eran como las mesas sin mantel de un vasto café desierto. Y el vino romañola, sumándose a los que ya venían bebidos, volvió a poner una festiva animación en las voces. El mexicano, sacado de su sopor, fue invitado nuevamente a la historia de Moctezuma que Antonio, la víspera, había mal oído, ensordecido como lo estaba por el griterío de las máscaras. -“Magnífico para una ópera”- exclamaba el pelirrojo, cada vez más atento al narrador que, llevado por el impulso verbal, dramatizaba el tono, gesticulaba, mudaba de veo en diálogo impro-





visados, acabando por posesionarse de los personajes “Magnífico para una ópera, no falta nada. Hay trabajo para los maquinistas. Papel de lucimiento para la soprano –la india esa, enamorada de un cristiano– que podríamos confiar a una de esas hermosas cantantes que... “Ya sabemos que esas no le faltan...” –dijo Jorge Federico– “Y hay –proseguía Antonio– ese personaje de emperador vencido, de soberano desdichado, que lleva su miseria con desgarradores acentos. Pienso en Los persas, pienso en Jerjes:

Soy yo, pues “oh dolor!
 ¡Oh mísero! Nacido
 para arruinar mi raza
 y la patria mía...”



Durante los años de estadía del gran escritor cubano en Venezuela también escribió para el diario capitalino “El Nacional” –entre los años 1951 y 1959– gran cantidad de artículos sobre cine, que han sido recogidos muchos de ellos en el volumen *El cine, décima musa* (2011), y pese a no haber allí demasiadas referencias al incipiente cine venezolano, podemos percibir la especial perspectiva de Carpentier para observar las aportaciones e innovaciones que se producen en los fil-



mes de esos años, los cuales vivían un especial esplendor como expresión de un arte que estaba jugando un notable papel en la sensibilidad del siglo XX. Impresiona constatar la enorme gama de filmes y directores comentados: Welles, Chaplin, Méliés, Murnau, Eisenstein, Vidor, René Clair, Buster Keaton, Mary Pickford, las series de antaño, Norman McLaren, Walt Disney, Lumière, Fellini, Huston, las relaciones cine-literatura, Lionel Barrymore, Jean Giono, Dino de Laurentis, Vittorio De Sica, Greta Garbo, las músicas cinematográficas, las tramoyas de Cannes... Justamente en su artículo “Músicas cinematográficas” anota Carpentier:

“Desde los inicios del cine se había sentido la necesidad de recurrir a las músicas para lograr que el “arte silente” fuese menos silencioso –ya que el cine, precisamente, estaba dotado de una dinámica propia, de un movimiento, que mal se avenían con la mudez total de los personajes. Ya que estos no hablaban, ya que en torno a ellos se derrumbaban casas sin el menor estrépito o caían rayos desconocedores del trueno, era menester que los oídos, distraídos por algo, no echaran demasiado de menos la presencia de voces y de ruidos. Por ello aparecieron, a comienzos del siglo, esos artistas especializados que eran los “pianistas de cine” –a cuya denominación se unían, preciso es reconocerlo, algunas intenciones peyorativas. El “pianista de cine” era el máximo espectador de la película. Situado al pie de la pantalla, en un ángulo





particularmente desfavorable para enterarse de lo que ocurría, lograba adivinar, haciendo prodigios de intuición, que aquellas sombras evanescentes anunciaban un bosque, o que la heroína, puesto que tenía una cuerda atada al cuello, estaba destinada a morir en manos de feroces bandidos.”

El cine, referido de modo mínimo en el libro *Visión de Venezuela*, está presente sólo en el artículo “El recuerdo de los hermanos Marx” (pág. 201-202) donde el escritor cubano echa de menos el cine de estos geniales comediantes estadounidenses que habían llenado, con el arte de su nonsense inteligente, las pantallas del mundo. Carpentier asiste en Caracas, en 1954, a la proyección de las comedias *Monkey business* y *Animal crackers* de los hermanos Marx, y expone por qué experimenta nostalgia ante las graciosas películas protagonizadas por el trío Groucho-Harpo-Chico. Después de resumir algunos de sus gags, hace una acotación final: “Y ya que hablamos de los hermanos Marx... ¿Sabían ustedes que uno de ellos vive apaciblemente, desde hace años, en la ciudad de Caracas?” [2015]

EL VALS VENEZOLANO, ITINERARIO DE UN SENTIMIENTO

Según investigaciones de Luis Felipe Ramón y Rivera, es poco probable que la manifestación del vals se haya efectuado en nuestro país antes de 1830. Esta fecha, que coincide con la muerte del Libertador y con el cese de guerra de Independencia, se toma como referencia para comenzar a hacer algunas pesquisas en torno a la manifestación de esta modalidad musical proveniente de Europa, que causó verdadero furor el viejo continente, cuando músicos influyentes del romanticismo lo ejecutaban tanto en ámbitos de cámara como en los famosos salones de baile de la clase alta, tal el caso de los valeses de Federico Chopin o Franz Liszt en un primer momento, quienes crearon los valeses llamados de Salón o Brillantes, y luego en los de Richard Strauss (*El Danubio azul*) en un segundo momento; justamente en Viena es donde un baile popular, el laendler, da origen al vals antes de ese año de 1830. Habría que mencionar también los *Valeses Nobles* de Franz Schubert, músico que los denominó así para diferen-





ciarlos de los laendlers populares, y la famosa Invitación al Vals de Weber, una suerte de summun del vals romántico. Otros músicos clásicos europeos como Johannes Brahms (*Suite de Valses*), Robert Schumann (*Miniaturas*), Claude Debussy (*La plus que lente*), Igor Stravinsky (Historia de un soldado), Edward Grieg (*Valse triste*), Maurice Ravel (*La Valse y Valses nobles y sentimentales*) y Erik Satie con sus *Gymnopedias* se mostraron tentados por el género del vals, que siempre supo sobrevivir frente a los géneros considerados mayores o más complejos.

Las series de piezas musicales con este espíritu denominadas suites no se ejecutaban de manera independiente, sino que estaban unidas a través de sus nombres, y se trasladaron a América posteriormente para ser ejecutados de manera autónoma con los instrumentos del caso, en representaciones de comedias, óperas o tonadillas. De aquí fue de donde el pueblo las tomó y aprendió a conservarlas. Formas como la pavana, la chacona o la zarabanda eran danzas provenientes de España divulgadas en Centroamérica, mientras que bajo el nombre de fandango se agrupaba un conjunto de piezas cortas bailables, como el minué. En América Latina contamos con varios conspicuos representantes del vals como la peruana Maria Isabel “Chabuca” Granda (*La flor de la canela*), el mexicano Juventino Rosas (*Sobre las olas*) o el cubano Ernesto Lecuona (*Vals azul, Vals crisantemo*) que gozaron de

mucha popularidad en su momento y siguen siendo considerados clásicos del vals en el continente.

Poco a poco vendrían entrando a Venezuela las respectivas melodías “valseadas” o vales populares, mientras que la corriente tradicional del folklore incorporaba golpes y vales a dos partes concebidos como música para bailar el joropo, y permitieron apreciar un conjunto de bailes que van configurando, -en ciudades grandes como Valencia, Maracaibo, Caracas o Barquisimeto- un movimiento de expresión romántica que toma al piano como instrumento principal y configura una primera división social del vals en los salones aristocráticos, y otra de origen popular ejecutada en el caney, la plaza pública y las casas modestas con instrumentos como la guitarra, el bandolín o el cuatro.

Esta corriente popular va alcanzando otros ámbitos por parte de músicos aficionados o profesionales, donde el vals comienza a dejar constancia de su existencia, acompañado de guitarra, tiple o cuatro, mientras los músicos trabajan en sus particulares armonías, inspirados por la nueva forma.

El piano es el instrumento que propicia en la llamada corriente aristocrática del apogeo inicial de nuestro vals, mientras que la corriente popular prefiere la voz, el recurso oral acompañado de guitarra o cuatro. Entre estas dos corrientes comienza a constituirse el vals venezolano, a través de un





creciente repertorio criollo, que sabe convocar una serie de modalidades y tonos melódicos propios, de improvisaciones e interpretaciones de memoria y ejecución por “fantasía”, así como la corriente popular anónima que tuvo lugar en Venezuela en décadas posteriores hasta alcanzar el siglo XX, hacen que el vals tenga un perfil claro como manifestación cultural nuestra. Cientos de vales se componen en las distintas regiones del país, en un repertorio heterogéneo que incluye piezas de factura desigual, -atemperadas en cada región geográfica del país- pero que van conformando una expresión genuina de nuestra sensibilidad musical, que toma del romanticismo su principal nutriente. Como sabemos, la tristeza inmanente del vals, su tono que puede ser nostálgico o melancólico, expresa nuestro spleen o nuestra saudade, una mezcla peculiar de reminiscencia donde se dan cita los recuerdos dolorosos con la alegría de vivir.

Por supuesto, contamos en Venezuela con un buen número de músicos académicos que acusan rápidamente esta influencia romántica a principios del siglo XX, como Teresa Carreño, nuestra pianista más célebre (*Mi Teresita, Vals gayo*), José Ángel Montero (*Vals para piano a cuatro manos*), Juan Vicente Lecuna (*Vals venezolano*), Evencio Castellanos (*Grandes valeses de salón, Viejos valeses de Venezuela, Mañanita caraqueña*), Federico Villena (*Amor fraternal, Dos valeses*), Salvador Llamozas, considerado el iniciador del nacionalismo musical vene-

zolano (*Nocturno tropical, Noches de Cumaná*), así como Raúl Borges tenido por el iniciador del vals para guitarra (*Vals venezolano, El criollito*) Felipe Larrazábal, Ramón Delgado Palacios (*Eres mi dicha, Vals de concierto en la mayor*) o Federico Vollmer. Otros músicos no menos importantes y más recientes son Inocente Carreño (*Mañanita pueblerina, Amada en sueños*), Manuel Ramos Barrios (*Dos vales de concierto para piano*), Aldemaro Romero (*Vals para dos amigos Vals de los cristales, De Conde a Principal, Quinta Anauco, Catuche*), René Rojas (*Contemplación, Valse lento*), Blanca Estrella de Méscoli (*Nostalgia yaracuyana, Embrujo*), Ana Mercedes Azuaje (*Beatriz*), Federico Ruiz (*Plaza de La Pastora, Nostalgia*), Rodrigo Riera (*Mercedes, Valse al negro Tino, Vals en forma de prelude*), Juan Carlos Núñez (*Vals N° 1*) para citar solo algunos de los mejores. También dentro de la corriente popular una serie de valeses –constituidos de dos y cinco partes– van imprimiendo una identidad a las composiciones, tanto los valeses populares como los valeses de concierto, llamados brillantes. De esa primera generación de compositores cultos citamos a Manuel Guadalajara, Rogerio Caraballo, Manuel Azpúrua y Rafael Izasa. Así, en ciudades capitales como Valencia, Barquisimeto, Maracaibo y Caracas, –a fines del siglo XIX y comienzos del XX– nuestro vals ya ha alcanzado una peculiaridad criolla que se muestra tanto en la corriente culta como en la popular. En Coro, Ciudad Bolívar, Cumaná, San Cristóbal, Trujillo o San Felipe los autores de valeses se multiplicarían incesantemente. Las reuniones y fiestas familiares, los eventos sociales siempre tendrían al vals como centro de





la expresión íntima y sentimental. Comienzan a aparecer compositores representativos de cada estado, y difundirse cada vez más a través de conciertos y grabaciones.

Valses andinos emblemáticos como los de Pedro Elías Gutiérrez (*Laura, Celajes*), los de Laudelino Mejía (*Conticinio*), José Ángel Rivas (*Brisas del Mucujún*), Rigoberto Arellanos (*Apartaderos*), Pedro José Castellanos (*Linda merideña*) en Trujillo; los de los larenses Antonio Carrillo (*Como llora una estrella*) y Juancho Lucena (*Las tres rosas, María Elena*), Juan Ramón Barrios (*Pablera, Barquisimeto*) y Pastor Giménez, Pablo Canela (*Gavilán tocuyano*), Juan Pablo Ceballos (*Un cielo de ilusiones*), Félix Sánchez Durán (*Ecos del alma*) en Lara; Rafael Andrade (*Morir es nacer*) y Pedro Pablo Caldera (*Visión porteña*) Armando Arteaga (*Rumor yurubiano, El aceituno*), Teófilo Domínguez (*Sol yaracuyano, Cocorotico*), Eloy Moreno (*San Felipe El Fuerte*), Julián León (*Las muchachas lindas*), Francisco Quero (*Mi terruño*), Bartolomé Romero (*Un vals para ti*), Franklin Sánchez, (*Hermoso Yaracuy, Mi San Felipe*), Félix Pifano (*El tábano*) y sobre todo uno de los innovadores de la música popular venezolana, el yaritagueño Otilio Galíndez (*Son chispitas, Ahora, Candelaria, Sin tu mirada*) en Yaracuy; del carabobeño Augusto Brandt (*Dulce ensueño, Recuerdos de mi tierra*), o el falconiano Rafael Ángel “Rafuche” López (*Sombra en los médanos, Crepúsculo coriano*) y del tachirenses Luis Felipe Ramón y Rivera (*Brisas del Torbes*), los marabinos

Ulises Acosta (*El alacrán*), Lionel Belasco (*Luna de Maracaibo*), Rafael Rincón González (*Maracaibo Florido*), Luis Soto Villalobos (*Catatumbo*), Amable Espina (*Brisas del Zulia*) y los caraqueños Francisco de Paula Aguirre (*Dama antañona*, *Qué bellas son las flores*) son algunos ejemplos de compositores reconocidos, y que deberían ser motivo de orgullo para músicos posteriores.

En el estado Miranda nos encontramos con Ángel María Landaeta (*Adiós a Ocumare*), Adelo Alemán (*Me ausento*), mientras que en el oriente del país tenemos a Juan Bautista Rosendo (*El carrito de hilo*), Josefa Almenar (*Y tu pesar cual es?*), Oscar Domingo Hernández (*Tardes guayanesas*) e Iván Pérez Rossi (*En la mano traigo*), entre tantos otros.

Pero el gran innovador del vals venezolano es el bolivarense Antonio Lauro, quien compuso piezas magistrales para guitarra que fueron conocidas mundialmente (la mayoría de ellas difundidas en un primer momento por el gran guitarrista larense Alirio Díaz, y quien ha puesto a dicho instrumento en el cenit de la música latinoamericana en el mundo) como *Natalia*, *Vals venezolano*, *El marabino*, *Angostura*, *Carora*, *María Luisa* y *María Carolina*, entre muchas otras.

Otros vales célebres de Venezuela son *Adiós a Ocumare* (Ángel María Landaeta), *Noches de Naiguatá* (Eduardo Serrano) *Merideña* (Pablo J. Castellanos) y *Las bellas noches de Maiquetía*





(Pedro Areila Aponte). Luis Felipe Ramón y Rivera, excelente compositor e historiador de nuestra música, señala que el cuatro es el instrumento que imprime el elemento criollo principal en el vals nuestro, aun cuando la pieza mantenga una estructura armónica europea.

Pero también el bandolín, el violín y la guitarra y el arpa criolla, e instrumentos percusivos como la maraca terminan formando grupos de sonoridad especial en cada región. La guitarra, por supuesto, el instrumento popular por excelencia de toda la historia de la música occidental, suele ser en el vals un instrumento básico. Particularmente creo que el bandolín fue, durante los años 40, 50 y 60 del siglo XX, el instrumento solista donde mejor se expresó la sensibilidad popular del vals venezolano.

Durante mi infancia y juventud en Caracas, Caraballeda, San Felipe y Barquisimeto, el vals amenizó las reuniones en las que mi padre, acompañado de otros músicos, solían reunirse para interpretar composiciones en los recibos de las casas de familia. Se ponían de acuerdo varios músicos y se daban cita en alguna casa, y yo consideraba entonces una suerte que eligiesen la nuestra. Iban llegando poco a poco y nosotros nos animábamos a recibirlos. Afinaban sus instrumentos, venía mi madre Narcisa con vasos, hielos y pasapalos, los músicos



ponían su botella de whisky en el centro de la mesa, y entre valse y valse, el whisky con hielo y soda, se refrescaban los músicos, sonriendo con una especial felicidad que les inspiraba a seguir. Por aquellas cálidas casas desfilaron músicos extraordinarios como Rodrigo Riera, Alirio Díaz, Pastor Giménez, el Catire Durán, Enrique Tirado, Martín Jiménez, Raúl Freites, Gerardo Aular, Luis Salcedo, Luis Serrano, y mis hermanos Ennio e Israel, músicos y poetas; a todos ellos a menudo recuerdo con un estremecimiento de tristeza feliz. [2016]





ALIRIO DÍAZ Y SU GUITARRA VIAJERA

Un niño predestinado

Hay seres humanos predestinados. Nadie pudo imaginar, por ejemplo, que el hijo de un comerciante de Málaga en España fuese a convertirse con el tiempo en Pablo Picasso, o que un sordo iracundo de Alemania fuese a convertirse en Beethoven, o un mal matemático judío de extracción humilde fuese a llegar a ser el padre de la fisión nuclear, Albert Einstein. Algo similar ocurre con un niño de un caserío del estado Lara donde apenas había una pulpería, unas pocas calles repletas de cabras, un muchacho se movía entre un árido paisaje de cujíes, dividives, padres y hermanos campesinos, más tarde decidiera marchar a la ciudad de Carora a recibir rudimentos de gramática, artes o música. Se llama Alirio y un buen día llegó a aquella pequeña ciudad movido por una voluntad férrea de superarse que, al perfeccionar sus incipientes rasgueos a una guitarra, esto le llevaría

a convertirse en un maestro de la misma. En Carora conoce a otros jóvenes con motivaciones similares a las suyas, frecuenta personas cultivadas; empieza su formación leyendo obras de literarias, diccionarios y enciclopedias; toma contacto con poetas, profesores y periodistas, mostrando devoción permanente hacia el legado popular y tradicional, larense o venezolano.

Con el correr del tiempo, acometería ese legado a través del estudio y de estilizaciones armónicas y rítmicas heredadas de sus maestros, y durante la década de los años 50 del siglo XX, –como a continuación veremos– se dará a la tarea de ejecutar temas musicales pertenecientes a todas las regiones del país, lo cual es quizá su logro inicial: el haber sabido acrisolar para la guitarra ese legado, incorporándole el pulso criollo, mestizo, emocionado, de la tierra caliente. Temas llaneros, zulianos, guayanese, larense, andinos, centrales, en sus formas de villancicos, aguinaldos, joropos, valeses, golpes, merengues, canciones, tonadas: a todos estos impregnó Alirio Díaz (1924-2016) la personalidad de una guitarra no sólo virtuosa, sino dotada de una impresionante calidez. Digamos que, en este sentido, logra incorporar por primera vez el elemento venezolano específico a este instrumento. A medida que esto va constatándose en numerosos conciertos ofrecidos en el país, la respuesta del público es unánime en el momento de reconocer sus aportes.





Debo reseñar aquí la profunda amistad forjada entre Alirio Díaz, Alí Lamedada y mi padre, una amistad que quedó sellada desde aquella primera juventud

Primeros años en Carora

Alirio toma contacto durante su estancia en Carora con una comunidad de periodistas, escritores, músicos y poetas, entre éstos se encuentran Don Cecilio Zubillaga Perera, quien publicaba crónicas, ensayos y polémicas en el Diario de Carora, Cantaclaro y Tío Conejo. Otros cronistas y periodistas de entonces son Ambrosio Oropeza, Antonio Crespo Meléndez, Víctor Julio Ávila, Ramón Gudiño y Luis Oropeza Vásquez. Los poetas Alí Lamedada, Elisio Jiménez Sierra, Segundo Ignacio Ramos, Domingo Amado Rojas, Naty González Sierralta y Marco Aurelio Rojas también publicaban en aquellas páginas y compartían tertulia con Alirio, además del notable músico Rodrigo Riera, como ya hemos mencionado, y el pintor Trino Orozco, del pueblo de Humocaro Alto. Entre todos



ellos destacaba la figura de Don Cecilio Zubillaga, -o “Don Chío”, como le decían familiarmente- autor de virulentos y bien argumentados trabajos a favor de las clases necesitadas. Recordemos que en esos años terminaba la dictadura de Juan Vicente Gómez y se configuraban nuevas esperanzas para Venezuela. Don Chío Zubillaga orientó mucho a los poetas, músicos, escritores y periodistas en cuanto a cuestiones sociales y políticas, y les puso en contacto con las obras literarias de poetas de El Tocuyo como Alcides y Hedilio Losada y Roberto Montesinos. Todos ellos, a la larga, van a constituir parte sustantiva de la personalidad cultural del estado Lara. De ahí en adelante quedaría abierto el compás para las sucesivas generaciones de artistas, escritores y músicos como Antonio Crespo Meléndez, Elisio Jiménez Sierra, Alí Lameda, Alirio Díaz, Rodrigo Riera, Héctor Mujica, Guillermo Morón, Hermann y Salvador Garmendia, (sin olvidar a Julio Garmendia, escritor oculto por entonces, que luego sorprendería la cuentística venezolana) o poetas como Luis Alberto Crespo, Álvaro Montero, Antonio Urdaneta, Orlando Pichardo o Neybis Bracho; de generaciones posteriores, que justificarían ese legado.

Debo reseñar aquí la profunda amistad forjada entre Alirio Díaz, Alí Lameda y mi padre, una amistad que quedó sellada desde aquella primera juventud, cuando Elisio le obsequiara





a Alirio un Cuatro, y de las innumerables andanzas de éstos junto al poeta bohemio Marco Aurelio Rojas, gran humorista y versificador, con quien daban serenatas, leían poesía y charlaban sobre política, literatura y cultura. Carora, por ser asiento de familias acomodadas de la burguesía regional, de los llamados “godos” caroreños, y de las luchas sociales de los campesinos, trabajadores y obreros para zafarse de las injusticias a que eran sometidos por las clases pudientes.

Influencias determinantes

Una etapa vital en la carrera de Alirio Díaz es el encuentro con los valeses del compositor guayanés Antonio Lauro. La compleja interpretación de estos valeses y la brillantez que mostró ejecutándolos, terminó de consolidar el temple de Alirio Díaz en cuanto a ejecutante de la guitarra, con repercusión internacional, pues los valeses entraron de inmediato a los repertorios guitarrísticos de eminentes músicos de Estados Unidos, Chile, Colombia, Argentina o España. A esto se agregó la pulitura académica que éste conquistó en sus viajes de estudio con los maestros Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza y el respectivo conocimiento de la música culta europea, representada principalmente en las obras de Juan Sebastián Bach, Antonio Vivaldi y otros músicos del barroco, y de compositores franceses, españoles o italianos



como Manuel de Falla, Enrique Granados, Joaquín Rodrigo, Frescobaldi, Scarlatti, Giuliani o Tárrega, al tiempo que investigaba en los repertorios tradicionales de estos países, realizando los debidos arreglos y armonizaciones para su instrumento, luego también incorporados a los pentagramas interpretativos de varios países.

Otro aspecto a señalar es la investigación musical llevada a cabo por Alirio Díaz en el ámbito de la música hispanoamericana, donde destacan las obras del brasileiro Heitor Villalobos y del paraguayo Agustín Barrios “Mangoré”, que tanta influencia tuvieron también en un músico coterráneo y contemporáneo de Alirio Díaz: Rodrigo Riera. La amistad con Riera fue de por vida, y las piezas compuestas por éste estaban siempre en los recitales de Alirio; la maestría con que las ejecutaba hablaban del homenaje y la admiración permanente a su amigo.

Infidencias personales

Alirio Díaz y Rodrigo Riera frecuentaban a menudo nuestra casa materna en San Felipe y las de otros músicos en Barquismeto como Martín Jiménez, Pastor Giménez o Pablo Canela, y en San Felipe las de Luis Salcedo, Gerardo Aular, Elisio Jiménez Sierra y Teófilo Domínguez. A estas veladas concurrían ejecutantes del cuatro, bandolín, guitarra, requinto





y maracas, para hacer de los fines de semana un verdadero deleite musical, reforzando nuestros lazos de afecto filial y familiar, o como materia de ensoñación romántica. Cada vez que Alirio venía a Venezuela desde su casa en Roma, no dudaba en acercarse a los estados Lara y Yaracuy a dar conciertos y visitar a sus amigos. En muchas ocasiones oímos tocar a Alirio en el Teatro Juárez de Barquisimeto, en el Teatro Andrés Bello o el Museo Carmelo Fernández de San Felipe, como en los corredores de nuestra casa materna sanfelipeña. Con motivo de celebrarse en San Felipe, Guama y Atarigua (aldea natal de mi padre) varias ediciones del Coloquio Regional de Literatura Elisio Jiménez Sierra en homenaje a mi padre, invitamos a Alirio a participar en él no sólo a través de las sublimes cuerdas de su guitarra, sino en calidad de fino cronista y conferencista.

Es de hacer notar la capacidad de Alirio para la escritura. Dotado de un elegante estilo literario, se le puede considerar con toda propiedad un escritor y ensayista de altura. Lo demostró a través de la publicación de sus libros *Al divisar el humo de la aldea nativa* (1984), sus memorias de niñez y adolescencia, y *La música en las luchas del pueblo venezolano*, así como de numerosos artículos y crónicas publicados en la prensa nacional. Díaz hablaba con fluidez varios idiomas



(italiano, inglés, francés, portugués) y tenía conocimientos de latín y griego; esta pasión por los idiomas la compartió con sus amigos Elisio Jiménez Sierra y Alí Lamedá, también dados a traducir al castellano poesía francesa e italiana.

Primeros años en Caracas

Alirio Díaz necesitaba continuar estudios de guitarra, y Chío Zubillaga le consiguió una recomendación para que fuese a estudiar en la ciudad de Trujillo con el músico Laudelino Mejías (autor del famoso vals “Conticinio”), quien le enseñó la notación musical y rudimentos de teoría y el solfeo; trabajó con él en la Banda del Estado Trujillo tocando el saxofón y poco a poco fue intensificando sus estudios de guitarra, que logró con creces; pero su espíritu de superación le llevó a dirigirse a la ciudad de Caracas. En 1945 ya estaba ingresando en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, donde siguió las enseñanzas de los maestros Juan Bautista Plaza en cuanto a historia y estética de la música; a Primo Moschini y Vicente Emilio Sojo en armonía, en teoría y solfeo al profesor Pedro Ramos y a Raúl Borges en guitarra. Esta formación caraqueña es de primera importancia en la superación de Alirio, sobre todo por la compañía permanente de los maestros Vicente Emilio Sojo y Raúl Borges, a quienes siguió de cerca durante toda su vida.





Alirio fue el primer guitarrista nuestro en ofrecer tantos recitales con programas tan variados de música europea, latinoamericana y venezolana

Es interesante el dato de Alirio como ejecutante del clarinete en la Banda Marcial de Caracas, que dirigía el maestro Pedro Elías Gutiérrez, y luego su figuración como voz tenor dentro del Orfeón Lamas, debida a una invitación del maestro Sojo, quien además consiguió le otorgaran un subsidio por el Ministerio de Educación. De ahí en adelante le surgieron varias ofertas para ofrecer recitales en lugares públicos y privados a lo largo del país, que merecieron los elogios de la crítica especializada. Ya por entonces tenía incorporadas a su repertorio piezas de Raúl Borges, Vicente Emilio Sojo y Antonio Lauro, que contribuyeron a granjearle un sólido prestigio entre los ejecutantes venezolanos; pudiera decirse que Alirio fue el primer guitarrista nuestro en ofrecer tantos recitales con programas tan variados de música europea, latinoamericana y venezolana. Es muy citada la ocasión en que, con motivo de celebrarse en 1950 el bicentenario de la



muerte de Juan Sebastián Bach, Alirio ejecutó una Chacona que dejó profundamente impresionados a los asistentes, y mereció los más elogiosos comentarios de la crítica internacional. Ambas circunstancias habían sellado ya el futuro del músico larense.

El salto hacia Europa

Ese año de 1950 sería decisivo en la carrera de nuestro músico, cuando llega a España luego de haber recibido los reconocimientos de su pueblo y su público. En la tierra de Cervantes es asistido por el crítico chileno Eduardo Lira Espejo en la consecución de un subsidio para continuar estudios; solicitud que es aprobada para seguir en Madrid en el Conservatorio de Música y Declamación, donde toma contacto con el compositor y guitarrista Regino Sainz de la Maza, con quien en lo sucesivo tejería una profunda amistad. Realiza por entonces conciertos en Granada, Barcelona, Madrid y Valencia, al tiempo que se pone en contacto con músicos como Narciso Yepes, Joaquín Rodrigo, Emilio Pujol, Eugenia Serrano y Federico Mompou, y de poetas como Gerardo Diego.

De ahí marcha a Italia el próximo año de 1951 a estudiar con Andrés Segovia, buscando perfeccionar sus técnicas. El músico español lo acepta como participante de la Academia Chigiana, con sede en Siena. Tal fue la impresión causada por Alirio Díaz en el criterio y la sensibilidad de Andrés Se-





govia, que éste le consideró el mejor de sus discípulos, le nombró al poco tiempo asistente de su cátedra de guitarra y sustituto en ella, dada la ya avanzada edad del músico hispano. Esta circunstancia ha sido considerada como la consagración de Alirio Díaz como guitarrista, dado el prestigio mundial de la Academia Chigiana en el universo académico de este instrumento. Desde ese mismo momento sus maestros Raúl Borges, Vicente Emilio Sojo y Juan Bautista Plaza apoyan sus presentaciones y recitales en varios continentes, convirtiéndose en una especie de embajador de la guitarra venezolana. De una de esas ocasiones resalta aquella en que el entonces embajador en Italia, el poeta llanero Alberto Arvelo Torrealba, lo recibe en la capital italiana y es presentado allí al público de Roma por Juan Bautista Plaza. Desde Roma, entonces, se abre la figuración de Alirio Díaz acompañado de orquestas famosas dirigidas por músicos de la talla de Leopold Stokowsky, André Kostelanetz, José Iturbi y Antonio Estévez, para nombrar a unos pocos.

Principales grabaciones

Desde 1956 en Francia se produce su primera firma con un sello discográfico francés, Editions de La Boite a Musique con un *Recital de guitarra*, a la cual seguirían también otros



en años sucesivos con la Sociedad de Amigos de la Música en Venezuela, con temas de Antonio Lauro, y a partir de los años 60 en Italia y Francia salen varios discos de larga duración con piezas de Lauro, así como de panoramas de la guitarra clásica europea y antologías de la guitarra en el mundo, y luego después, en los Estados Unidos, antologías muy ambiciosas de la música clásica y de la música española, algunas llegando a cubrir cuatro siglos de actividad guitarrística. En el sello EMI de Londres graba durante los años 60 el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, obras de Juan Sebastián Bach y excelentes selecciones de motivos clásicos de la guitarra latinoamericana, venezolana y larense. En 1967 graba en Caracas un disco de antología: *Canciones, tonadas y aguinaldos venezolanos*, acompañando la voz magnífica de Morella Muñoz. Su actividad discográfica es indetenible; en ésta da cabida a un amplio y heterogéneo repertorio de piezas musicales venezolanas, latinoamericanas, españolas y europeas.

Desde los años sesenta Alirio Díaz acometió las grabaciones de discos de larga duración, y durante la década siguiente se intensifica su discografía. Siguiendo un orden cronológico cito algunas de sus grabaciones más importantes. Destaca al principio el disco *400 años de Guitarra Clásica* (1966) donde incluye las hermosas piezas “Recuerdos de La Alhambra”, “Asturias” y valeses venezolanos, quirpas y canciones nuestras. A éste le sigue *Alirio Díaz plays Bach* (EMI, Inglaterra,





1968) donde se aprecian las modalidades de Chacona, Fuga, Gavota, Preludio, Sarabanda, Allemande y Giga del gran compositor alemán.

La década de 1970 es una de las más prolíficas de Alirio Díaz en el terreno de las grabaciones, que comienza con un disco de *Música Española para Guitarra* (Vanguard, Inglaterra, 1970) y prosigue con *Alirio Díaz, Music of Spain and Latin America* (Inglaterra, 1970), el cual incluye de Gaspar Sanz las piezas: “Canarias”, “Españoleta” y “Caravanas”; de Fernando Sor un “Rondó y sus “Variaciones de un Tema” de *La Flauta Mágica*; de Regino Sainz de la Maza incluye una “Petenera”, las *Tres Melodías Populares Catalanas* (“El Testamento de Amelia”, “Canción” y “Monpou”); *Seis valse venezolanos* de Antonio Lauro, un *Scherzino Mexicano* de Ponce y cuatro piezas de Agustín “Mangoré” Barrios, una Cueca y una Danza Chilena.

A éste le siguen *Trésors de la Guitare Classique* (Francia, 1970) con piezas de Frescobaldi, Bach, Heitor Villalobos, Mangoré Barrios, Jorge Gómez Crespo, Raúl Borges y Miguel Llobet Solés. De seguidas tenemos el disco *Recital* (1971) compuesto sobre todo por piezas venezolanas entre las que se cuentan Danza Negra, Canción, Vals y Preludio, así como ocho piezas populares, en su mayoría villancicos como Niño Lindo y



Al Claro Sereno, y piezas infantiles como La Huerta de Doña Ana, El Cuento de la Abuelita, el Cuento del Gallo Pelón, Tilingo y Angelito Negro.

Continúa la discografía de Alirio Díaz con *The Allegri String Quartet* (Estados Unidos, 1971) donde interpreta junto a esta agrupación piezas de John Elgar, Tedesco, Ponce y Castelnuovo. Le sigue luego en nuestro país el *Concierto Venezolano* (La Buena Música, Caracas, 1971) donde figuran dos vales venezolanos de Antonio Lauro; las obras Guasa, Canción y Quirpa compiladas por Vicente Emilio Sojo y ocho piezas populares venezolanas arregladas por el mismo Sojo. Cuatro piezas adicionales (Preludio, Danza Negra, Canción, Vals), y la Suite de Inocente Carreño constituida por Preludio, Capullo y Aire de Danza Criolla, cierran esta magistral grabación.

Vendría luego *The Virtuoso Guitar* (1972) con composiciones de Alfonso de Mudarra; Luis de Narváez, Gaspar Sanz, Domenico Scarlatti, Antonio Vivaldi, Kal Kohaut, en un repertorio donde Alirio Díaz y el guitarrista Antonio Janogro demuestran su arte en Sonatas, Fantasías, Folias y Concertos. En ese mismo año se graba el *Concierto Venezolano II* (La Buena Música, 1972) con piezas de Moisés Moleiro (*Tocata y Sonata*), Evencio Castellanos (Homenaje), Manuel Pérez Díaz (Guasa), Antonio Estévez (Cinco Piezas Infantiles) Raúl Borges (Vals Venezolano) y Vicente Emilio Sojo arreglando cuatro piezas populares: Quisiera Ser, Canto Aragüeño, Ella





no me ama y Galerón. Posteriormente vendría *Alirio Díaz, aguinaldos y otras melodías venezolanas* (1975) con arreglos de los propios Díaz y Sojo, para luego arribar a *Alirio Díaz interpreta melodías larenses* (Venezuela, Siruma, 1976) con diecisiete piezas entre merengues, canciones y valsos de su región natal. De inmediato aparece *Alirio Díaz* (Venezuela, 1976), donde sobresalen el *Concierto para Guitarra y Orquesta* compuesto por Antonio Lauro, con la Orquesta Sinfónica de Venezuela dirigida por Jascha Jorenstein; así como un Vals de Antonio Lauro y cuatro composiciones de Vicente Emilio Sojo; de Juan Vicente Lecuna figuran Dos Sonatas, y una Suite para Orquesta de Modesta Bor.

Una de las celebradas versiones de *El Concierto de Aranjuez para piano y orquesta* (Estados Unidos, 1976) se debe al maestro Díaz acompañado por la Orquesta Nacional Española dirigida por Ataúlfo Argenta, donde aparecen otras piezas de Isaac Albéniz, Fernando Sor y las bellísimas Canciones Populares Catalanas incluidas en numerosas grabaciones suyas.

La década de los años ochentas se abre con *Alirio Díaz. Valses del pueblo venezolano* (Siruma, Venezuela, 1980) contentivo de quince piezas de este género provenientes de distintas regiones del país: El Bejuquero, El Ausente, Flor de Campo,



Siempre Invicto, Quejas, El Diablo Suelto, Las Bellas noches de Maiquetía, Venezuela y Colombia, El Gallo, Aires de Mochima, Pasillaneando, Visión Porteña, Juliana, Conticinio y Sombra en los Médanos.. Otro es el magnífico *Alirio Díaz con la Orquesta Sinfónica Nacional de la Juventud Venezolana* (Venezuela, 1980) donde vuelve con el célebre *Concierto para guitarra y orquesta* de Lauro bajo la dirección de Felipe Izcaray; el *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo, alternando con otros artistas solistas en la guitarra como Jesús Alfonzo, Jaime Martínez y César Noriega, quienes ejecutan conciertos de Telemann, Marcello y John Philip Bach. Al final de esa década aparecería en Rumania *Alirio Díaz en el Festival de Guitarra George Enescu*.

En la década siguiente nos encontramos con *The Art of Spanish Guitar* (Estados Unidos, 1993) donde se dejan oír piezas de Tárrega, Lauro, Sojo, Sanz, Haydn, Scarlatti, Bach y Sor. Recuerdo que este disco me lo firmó dedicado Alirio en mi casa de San Felipe: en su portada se aprecia una pintura del gran artista Caravaggio. También está el disco *Four Centuries of the Spanish Guitar* (Vanguard, 1992) constituido por piezas cortas de diversos repertorios: Fantasías de Alfonzo de Mudarra, Folías de Gaspar Sanz, Sonatas de Scarlatti, Estudios de Fernando Sor y Andrés Segovia, Nocturnos de Federico Moreno Torroba, Zapateados de Fernando Sor, Danzas españolas, Estudios para guitarra y un Bolero. Pertenecientes a *El Sombrero de Tres Picos* de Manuel de Falla, está la hermosa





pieza La Farruca, así como Asturias, la Leyenda, de Albéniz, y de Venezuela unas cuantas tonadas para guitarra.

Con el tiempo, sus grabaciones se hacen más espaciadas. Al principio del siglo XXI aparece remasterizado su disco *Alirio Díaz interpreta melodías larenses*, y continúan compilaciones suyas en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, entre las cuales citamos *Music and Highlight: Spanish Guitar Music* (2013), donde se remasterizan de nuevo sus clásicos de interpretación, y *Récital de Guitare* (Francia, 2015) hasta que desde principios de 2016 se viene editando una serie con el título de *The legend of Alirio Díaz*, también con piezas renombradas de su pentagrama, donde vuelven a aparecer sus brillantes interpretaciones en una suerte de homenaje consagratorio, donde se plasman los nombres de Frescobaldi, Scarlatti, Bach, Haydn, Sor, Tárrega, Paganini, Albéniz, Aguado, Carcassi, Legnani, Martz, Llobet o Coste. En todos estos trabajos postreros se le tiene ya, y de modo definitivo, como el gran maestro de la guitarra española y latinoamericana en el mundo.

Llegado un momento, Alirio Díaz decidió no grabar más; prefería las presentaciones directas; a ello se agregaron las ediciones piratas de sus obras en favor de una comercialización ilegal. En 1974 se estableció en su homenaje el Concurso Internacional de Guitarra Alirio Díaz, que se ha venido rea-



lizando con mucho éxito por más de quince años y ha servido para calibrar los talentos nuevos en este instrumento alrededor del mundo. Se creó en Carora la Fundación Alirio Díaz, dedicada a preservar las colecciones del maestro de instrumentos musicales, libros, obras de arte, manuscritos, cartas, fotografías, y sirven además de atractivo turístico para la ciudad.

Temperamento, personalidad y evocaciones de infancia

Parece natural que cualquier músico, artista, escritor o cineasta que alcance mucha notoriedad mantenga luego cierto distanciamiento con el público, debido al orgullo o la vanidad que puede generar la fama. Este síndrome de disfrutar de los privilegios de ser una celebridad parece ser completamente normal, dentro del sistema de prestigios y reputaciones de la sociedad. Vemos cómo tantos músicos, escritores, pintores, actores o cineastas se pavonean en escenarios mediáticos y sociales con la mayor holgura. La televisión, los medios y las redes sociales encumbran todo tipo de ídolos que al poco tiempo dejan ver sus aspectos más débiles: pasiones irracionales, lujos, drogas, premios, mansiones y el tipo de vida ostentoso y superficial suelen hacer de las suyas en estos casos con suicidios, crímenes, drogadicciones, corrupción, escándalos continuados.





En casos de genios como Picasso, Faulkner, Einstein, Mozart, García Márquez, Borges o nuestro Alirio Díaz, éstos eran dueños de un temperamento afable y cordial, donde la simpatía y la sencillez en el trato son acaso sus rasgos más notables. El músico larense hacía gala de un rotundo sentido del humor, matizado de una fina sensibilidad y de una sonrisa inteligente, a través de la cual fluían de modo permanente anécdotas e historias hilarantes. Su sencillez desarmaba literalmente a sus interlocutores. Cuando le buscaban el lado egocéntrico o el aspaviento, él los desarmaba con su sonrisa o su silencio.

Además de las numerosas ocasiones en que visitó nuestra casa en San Felipe o nosotros la suya en Carora o Roma, Alirio nos mostró su generosidad; llevaba siempre regalos a mi familia (uno especial a mi hermana Elisa Elena, ahijada suya), donaba dinero a muchachos humildes del pueblo, fui testigo de ello. Esta generosidad no le venía a Alirio de un afán de dádivas, sino de un espíritu profundamente justo y de un reconocimiento al pueblo sencillo de donde él mismo provenía. En su libro *Al divisar el humo de la aldea nativa* se lee: “Al pueblo venezolano, al cual debo lo que soy y por qué lo soy” No podía ser de otra manera. Es conmovedor el tono



que usa Alirio para hablar sobre el paisaje de su infancia; por ejemplo, cuando habla de su hermano mayor, Rafael, llamado Fei:

“Era uno de mis hermanos mayores. Doce años de diferencia me separaban de él, y por lo tanto fue mucho lo que me enseñó sobre las cosas del campo y de la vida. Por aquí había sido pulpero, peón de hacienda, músico, baquiano y enamorado...cuando en los bailes el bandolinista ya no podía tocar más por los efectos del cocuy en la sangre, Rafael, “Fei”, también medio “paloteado” resolvía el problema continuando la música él solo: sencillamente silbaba los valeses y merengues al acompañamiento de su cuatro hasta terminar la fiesta...”

A menudo era yo su ayudante en los trabajos del conuco, en viajes a los pueblos y sitios vecinos, en sabanear ganado, y en lentísimos arreos de puercos. Un día, viendo mi padre que una gata nuestra prolífica más de lo debido, nos mandó con unas marusas llenas de gaticos para botarlos vivos en distantes parajes. Apenas llegamos al lugar propicio, mi hermano puso a prueba sus sentimientos de compasión; colgamos mochilas con y los animales en las ramas de un cují, y nos dimos a coger y a comer las deliciosas frutas de la zona, los datos y lefarias que producen nuestros cardones de modo copioso. Después de





haber extendido en el suelo suficiente cantidad de frutas que pudiesen servir de alimento a los gatos, mi hermano cambió de idea, siempre a favor de los animales: decidió llevárselos a la Casa Vieja, en las inmediaciones de La Candelaria (...) En uno de estos viajes Fei no pudo escapar a los abusos que los esbirros de la dictadura gomecista cometían en zonas del campo mediante un bárbaro sistema de reclutamiento militar. Nos hallábamos en San Francisco, a fines de 1935, buscando unos remedios en la botica de Pedro Meleán cuando los esbirros lo atraparon en presencia de todos como un animal peligroso. “Usted está preso, amigo”, dijo uno de ellos. Yo me quedé horrorizado ante semejante agresión y me eché a correr hacia La Candelaria por pensar, además, que podían hacer lo mismo conmigo. Al dar parte a mi padre, éste, indignado como nunca ante semejante ultraje, de una vez puso a prueba a sus amistades caroreñas y a los pocos días se logró la liberación de mi hermano, a quien, ya en nuestra casa, bromeábamos al verlo pelado y “calembudo” ...

Y de nuevo volvió a enseñarme sus mañas y lecciones campesinas sobre cómo buscar y descubrir colmenas de abejas, cómo atrapar vivo a un gavilán y cómo ahuyentar a un tigre con los únicos sonidos prolongados producidos con un cacho de toro. Para romper el tedio y las

fatigas que provocaban los duros trabajos del campo, Fei era otro de quienes nos distraían en momentos de reposo contando estupendos relatos criollos y recitando coplas populares. Era en tiempo de lluvia y en horas de la noche cuando, ante el mundo misterioso de los cocuyos, del canto de los sapos, del titirijí y la guacha, en el rincón de sus recuerdos aparecían gracioso sonsote, en que los dejos imitaban el diálogo de los sapos...

Cuando leo estas memorias de Alirio, no puedo evitar el evocar las visitas que solía hacer con mi familia a la aldea natal de mi padre, Atarigua, cuando éramos muy jóvenes, y allí vivíamos momentos de alegría con el roce cercano de la naturaleza y de la vida rústica, donde nos esperaban las casas de adobe y bahareque, los olores concentrados en bodegas y pulperías de camino, donde se percibían aromas mezclados del tabaco, querosén, chimó, queso, papelón de azúcar; las abejas y moscardones volaban en un ambiente saturado de acemitas, dulces criollos, panes dulces, cambures pasados: todo aquello era un gran olor a vida madura, coronada por el fuerte olor de la piel de los burros y las mulas, del sudor de las bestias y los hombres que las montaban. De pronto, se abría por ahí algún camino hacia la plaza, el río, los solares, las casonas dispuestas a lo largo de calles terrosas. Ahí también podían estar esperando los músicos para tocar sus bandolines, cuatros, maracas, guitarras o furros y entonar así canciones, tamunangués, aguinaldos, boleros y valeses





que tanto nos hacían soñar. Todo esto explica que mi padre Elisio regresara –como Alirio a su Candelaria– a su aldea Atarigua al reencuentro con su gente, así como Alirio regresaba cada vez que podía a visitar a amigos o parientes en La Candelaria, a ofrecerles sus interpretaciones de guitarra o cuatro, a experimentar otra vez el entusiasmo inicial del apego a la tierra.

Cultura urbana y cultura raigal

Me permito una breve digresión. Se ha remarcado a menudo el carácter centralista de nuestra cultura, en cuanto ésta suele concentrarse en las ciudades capitales. Es cierto que alcanza en las metrópolis un mayor grado de refinamiento y perfección formal, pero en cuanto al espíritu primigenio que anima a sus expresiones, éste debe preservarse no para acceder a un purismo, sino a una mayor autenticidad en su significado.

Lo mismo puede ocurrir con la literatura, la pintura o la música, y de quienes las crean. En literatura tenemos los casos de Faulkner, Rulfo, García Márquez, Salvador Garmendia o Augusto Monterroso, que mantuvieron siempre una personalidad humana sencilla y sin aspavientos, precisamente por reconocer la fuente a la que se debían: el pueblo. Los creadores metropolitanos, en cambio, pueden hacer gala del

egocentrismo propio del centralismo urbano, en un espacio que todo lo concentra. Le cuesta al metropolitano admitir el genio del provinciano; más bien le trata con desdén o se mofa de él; le cuesta reconocerlo precisamente por la refinada elaboración cultural de que hace gala el refinamiento urbano. No fue fácil para un Rulfo o un Alirio Díaz codearse en el mundo de la gran ciudad, en sus fastos de vanidad y orgullo, sufriendo muchas veces discriminación social o racial, y aceptando este fenómeno contradictorio con enorme dignidad.

Un viaje a Grecia e Italia

Uno de los recorridos más placenteros de mi vida fue aquel que realicé en compañía de mi padre a Grecia e Italia, gracias a los buenos oficios de Alirio Díaz y de Simón Alberto Consalvi, cuando éste era el canciller de Venezuela, y el embajador en Atenas el poeta José Ramón Medina. Para más señas, acababan de nombrar como agregado cultural en Atenas al poeta Alí Lamedea. Alí era algo así como el poeta “maldito” de Carora, leía y admiraba a los poetas franceses por encima de todo (tradujo completo *El cementerio marino* de Paul Valéry), era muy efusivo, culto y ponía un enorme entusiasmo en todo lo que hacía y decía. Alirio logró que el canciller invitara a Elisio a la tierra de Homero, que tanto admiraba. Cuando le dieron la noticia a mi padre, apenas podía creerlo. Me pidió le acompañara, nos fuimos y en menos de lo





esperado allá estábamos en casa del embajador Medina, dispuestos a dar nuestros recorridos por Atenas y haciendo los periplos por Museos, templos, acrópolis, monumentos, teatros y calles donde libamos, comimos, caminamos. Recuerdo la tarde en que visitamos el Partenón y nos paseamos por la acrópolis ateniense viendo las Cariátides y desde ahí el Monte Licabeto y buena parte de la ciudad. Ascensos y descensos por el teatro Odeón. Museo Arqueológico y Museo Benaki. Calles del barrio Plaka. Descanso bajo los árboles de plátanos disfrutando del vino retsinos, ensaladas de queso “feta” de cabra, tomates bien maduros y aceitunas negras, cabritos estofados y más vino. Puerto del Pireo, salidas con el conductor de la Embajada (Lakis, se llamaba) y Lili Kalpaca, -la guía- por los barrios atenienses. Elisio andaba buscando a Pausanias todo el tiempo, no lo encontraba, y Alirio me preguntó, “Gabriel, ¿quién es Pausanias?” “Pues no lo sé, Alirio, déjame averiguar”, le respondí. Pausanias era el nombre de un geógrafo que escribió una de las primeras guías con la más precisa descripción de Grecia. “Vaya que si somos ignorantes”, me dijo Alirio. Las risas se hicieron presentes.

Luego visitamos la Asociación de Escritores Helenos donde ofrecimos una lectura de poemas (Elisio), cuentos (yo) y música (Alirio). Celebración con amigos propietarios de un restorán

donde disfrutamos las delicias de la mesa griega, y vinos rojos.

En días siguientes visitamos el santuario de Delfos, su fuente Castalia y su pequeña montaña llamada el Monte Parnaso, visitando cada uno de los tesoros que allí había, que no eran otra cosa que los tributos que le hacían las distintas provincias al oráculo; el estadium donde se ejecutaban los juegos. Otro día fuimos al teatro de Epidauro, donde pudimos disfrutar de su sorprendente acústica y Elisio dio un grito que resonó por todo el ambiente, y sus respectivos baños para curarse en salud. En el momento del almuerzo en un comedor al aire libre, una abeja llegó hasta nuestra mesa y nos acompañó todo el rato, y la bautizamos como la abeja filosófica. Otro día estuvimos en Mistra, el último reducto bizantino de Grecia y visitamos un templo construido en lo alto de una escarpada colina que Alirio no quiso escalar, pero Elisio y yo nos armamos de valor y una vez allá arriba, después de un arduo esfuerzo, pudimos apreciar una bóveda con extraordinarios frescos bizantinos. El arte de Bizancio tiene unas características muy peculiares de sobriedad y serenidad distintas a las de otras artes europeas, sus figuras sagradas representando a Cristo y los santos poseen una técnica austera basada en el uso del dorado y los colores metálicos; muy sobrias son las figuras santas de la virgen y el Cristo Pantocrátor, de las más hermosas que puedan observarse, y están presentes en muchos templos a lo largo de Grecia, inspiran verdadera religiosidad e influenciaron mucho al arte ruso.





Luego fuimos al puerto de Patras; estuvimos en Corinto donde fuimos a un museo al aire libre poblado de estatuas de mármol y piedra, con frescos y murales hechos con la técnica del mosaico. Allí disfrutamos de un monumento, una enorme fortaleza llamada el Acrocorinto. Es tan majestuoso el Acrocorinto que desde lejos se ve como una edificación irreal, fuera del tiempo, e inspira de veras ideas sagradas superiores a nosotros, mortales. Estuvimos otra tarde en Cabo Sounion en el templo de Poseidón, el dios de los mares. Desde ahí se veía el océano imponente, de un azul profundo y maravilloso, y las columnas del templo iluminadas por el sol radiante. Parecía que, de un momento a otro, iba a aparecer Poseidón con su gran tridente. Les hice unas fotos en contrapicado a Alirio y Elisio donde lucían imponentes, con las columnas al fondo. Cuando las fotos se revelaron se las mostré a ellos y Alirio dijo, “Oye Gabriel, no sabía que fuésemos tan importantes”. Y volvió a aparecer esa risa suya tan juguetona y contagiosa.

Luego tomamos un avión Elisio y yo a la isla de Creta, donde disfrutamos de las vistas del mar cretense (el mar kritiko, le dicen ellos); en su capital Heraklion disfrutamos de las piezas del Museo de Arte de Creta, una cultura más antigua que la helénica. Nos acordamos de *Zorba el griego*, la pelícu-



la de Michel Cacoyannis (basada en la novela de Nikos Katsantakis) con música de Mikis Theodorakis, donde Alexis Zorba (Anthony Quinn) ejecuta su famosa danza frente al mar en medio de una alegría exultante; nos acordamos de el Greco, el gran artista de las figuras alargadas que nació en Creta y se radicó en Toledo, España, donde se hizo famoso. En Creta conocimos la ciudad de Cnossos, la famosa tierra del Rey Minos, el Minotauro y el hilo de Ariadna, uno de los mitos más hermosos del mundo. Allí estuvimos apreciando los frescos del Palacio de Cnossos (donde Elisio se sentó en una réplica del trono del Rey Minos) vimos las urnas funerarias, unas vasijas gigantes del pacífico pueblo cretense, que le rindió homenaje al toro a través de fiestas de danza, juegos y malabarismos.

De regreso a Atenas y al Peloponeso, recorrimos un momento a Salamina (donde se libró una famosa batalla descrita en *La Ilíada*). El Peloponeso es una tierra árida muy parecida a la tierra larense y falconiana, llena de tunas, cardones, cujíes, dividives y guayacanes y esto nos asombraba, que la cuna de la cultura occidental tuviera tanto de desierto. Incluso los atenienses guardan un parecido a los caroreños, observó Elisio. Volvimos a la residencia del embajador, a encontrarnos con Alirio, el poeta Medina y su esposa Inés, y allí nos dio cita para charlar y comer. Me acuerdo que una noche el poeta Medina solicitó mi compañía (tenía un problema en la





**No fue fácil para un
Rulfo o un Alirio Díaz
codearse en el mundo
de la gran ciudad, en
sus fastos de vanidad
y orgullo, sufriendo
muchas veces
discriminación social
o racial, y aceptando
este fenómeno
contradictorio con
enorme dignidad**

vista y su esposa estaba fuera) para acompañarle por un rato a un festín que daba la Embajada de un país árabe en Atenas y yo acepté, por supuesto. Mientras José Ramón hablaba con las importantes autoridades diplomáticas, yo me aplicaba a disfrutar de los platillos árabes y vinos, y de la deslumbrante belleza de las mujeres que allí estaban. Y cuando estuve a punto de lanzar mi caballería de seducción a una de ellas, ya era hora de marcharse.

Cuando llegamos a casa, nos estaban esperando Alirio Díaz y los demás amigos y amigas, los poetas y sus esposas, para ofrecernos un concierto con piezas venezolanas. Aquello fue inolvidable. Alirio tocó *“Como llora una estrella”* de Antonio Carrillo, y la emoción de todos fue tal, que algunos no pudimos ocultar las lágrimas.



De regreso a Roma, nos esperaba la familia de Alirio, su esposa Lina y su hijo Sennio, también excelente guitarrista. Sus otras hijas son María Isabel, Tibisay y Josefa, que viven las dos últimas en Europa, mientras María Isabel es comunicadora social en Venezuela y coordina actividades de la Fundación Alirio Díaz y del Festival de Guitarra que lleva su nombre. Alirio tenía allí, en su departamento de Roma, una colección de clásicos literarios. Lina preparó un delicioso almuerzo con pastas caseras como no habíamos probado nunca en Italia. Salimos después a pasear con él por ahí en un verano romano donde el calor era exasperante, pero para eso estaban las cervezas, los vinos espumantes, las sambucas y ensaladas romanas.

Recuerdo que un buen día Alirio metió un rollito de papel en el bolsillo de la camisa de Elisio y le dijo “Para que se defiendan por ahí”. Era una cantidad considerable en dólares. Mi padre se sonrojó, agradecido. Así era de generoso Alirio, quien le dio a uno de sus mejores amigos el regalo imborrable de un viaje al país donde nació la literatura más depurada de Occidente.

Quise referir la anécdota de este viaje porque en él se mostró en toda su plenitud, la generosidad y autenticidad de Alirio Díaz, su sentido de la amistad y la solidaridad, su vínculo entusiasta y sorprendente con todo lo que hacía.





Adiós con nostalgia

Lo vi varias veces más en Maracay en casa de la Fundación Ludovico Silva, al lado de Thais y Beatriz, compartiendo su admiración hacia Ludovico. También le vi varias veces en Carora, en un festival musical y literario donde fuimos de casa en casa para que él tocara su guitarra. Poco a poco fue perdiendo sus facultades de memoria y atención, como si estuviera de regreso a su infancia, refugiado en sí mismo se volvió una especie de sabio feliz que sonreía dulcemente a todo lo que oía o veía, siempre con ese noble gesto enigmático de hombre elevado por encima de las miserias, de maestro inconfundible, de músico de un estrato superior, lúcido y bueno, Alirio Díaz, tu cuerpo partió un 5 de julio en Roma, pero tu voluntad de permanecer para siempre en tu amada Carora se cumplió, dios te tocó con su dedo milagroso para que con tu guitarra y tu humanidad volvieras mejores nuestros días en esta tierra. [2016]

HISTORIA DE UNA ESTRELLA

LA GESTACIÓN DE UN CÉLEBRE VALSE LARENSE

La música popular de Venezuela es de una riqueza excepcional. Su variedad sonora, rítmica y armónica, se pierde de vista. Es abrumadora la cantidad de músicos excelentes que se aprecian en las regiones del país en todas las épocas, desde la colonia y el romanticismo, las canciones patrióticas de la Independencia y luego en la modernidad, en Venezuela la música siempre ha sido una expresión de inmensa calidad artística, tanto académica como popular y tradicional; la lista de músicos notables es abundante, los cuales recogen admirablemente la sensibilidad de cada región del país, de su paisaje y sus gentes. Pero en Venezuela ha faltado voluntad para promoverla y divulgarla, quedándonos la más de las veces en un bajo o mediano perfil a este respecto, casi siempre en desventaja en relación a la música de otros países como México, Argentina o Colombia, cuyas expresiones musicales se promueven sin cesar, y muchas veces se imponen sobre las nuestras de una manera casi apabullante. De veras ignoro a qué se debe esto, pues ello ocurre también





con expresiones como la literatura y el arte en general, y de veras merecería un análisis detallado de sus causas. Pero el proceso de creación continúa, indetenible.

Las anécdotas que narraré a continuación forman parte de ese espíritu de relativo anonimato donde se encuentra la verdadera cultura venezolana. Es la historia de un vals. Sus protagonistas son un sacerdote, un músico y un poeta, aunque en el fondo todos ellos sean poetas.

Antonio Carrillo nació en Barquisimeto, estado Lara, en 1892. Fue uno de los músicos más conocidos de su región durante las primeras décadas del siglo XX; su influencia fue muy grande en la cultura popular de los larenses y los yaracuyanos. Compuso valsos, canciones, pasillos y golpes dentro del más puro romanticismo criollo. Tocaba el piano, el bajo, la guitarra y sobre todo el bandolín, instrumento en el que fue considerado maestro. Fue integrante de la Estudiantina “Las Diosas”, bajista en la Banda del Estado Lara y en la famosa Orquesta Mavare, para luego convertirse en el Director de la Banda del Estado Lara hasta 1955. Fundó la Unión de Compositores Larenses y estimuló la creación de escuelas de música en Lara y Yaracuy. Su composición más famosa, “Como llora una estrella” la concibió a los 23 años de edad, en 1915, y se la dedicó a su novia, Benilde

Rivero. Ejecutando el bandolín, Carrillo era dueño de una técnica extraordinaria, cuyas características son los llamados portamentos y staccatos para lograr efectos audaces en las cuerdas dobles, triples y cuádruples en el instrumento, unidos éstos a los oportunos golpes de pajueta o plectro, los cuales dieron como resultado una armonía valsística rica en acordes cromáticos, muy particular, la cual le granjeó pronto fama en su región. Escribió más de un centenar de piezas, entre las cuales destacan “El Conde de Montecristo”, “Canción larense”, “Aída”, “Abuelito”, “El saltarín”, “El negro José”, “Estrella de mar”, “Evocación”, “Fulgurante”, “Flor otoñal”, “Muchacha vienesa”, “Luz Marina”, “Vals en Mi” y “San Trifón”. Estas composiciones se escuchaban en todo tipo de ambientes en Barquisimeto y otras ciudades de los estados Lara y Yaracuy, y eran interpretadas por músicos de variada índole, en fiestas públicas y privadas, serenatas y en parrandas de barrio. Una noche –según datos aportados por historiadores regionales– después de una fiesta en la casa de Teodosio Adames, uno de los fundadores de la ya mencionada Orquesta Mavare, salió acompañado don Antonio de un grupo de músicos por la carrera 17 con calle 30, y alumbrando con una vela, compuso de una sola vez la melodía de un valse, una pieza musical que recorrería en lo futuro todos los rincones del país.

A la ciudad de Barquisimeto se había mudado en el año de 1915 uno de los poetas más famosos de Venezuela, el presbí-





tero caraqueño Carlos Borges (1867-1932), quien era autor de versos de corte erótico-místico que habían causado revuelo no sólo en Caracas, sino en toda Venezuela, habiéndose extendido su fama a Colombia y otros países, debido no sólo al contenido transgresor de los mismos, sino a la forma elevada de escribirlos, donde se hacía patente una gran pugna entre el fervor religioso y la sensualidad, especialmente uno llamado “Bodas negras”. Carlos Borges se había ordenado sacerdote en 1894, y en 1900 ya estaba graduado de Doctor en Teología en la Universidad Central de Venezuela. En 1901 Cipriano Castro, entonces Presidente de Venezuela, lo llama a formar parte de su Gabinete, nombrándolo su Secretario Privado. Escribe discursos, proclamas y se convierte en un extraordinario orador. Es en esta época cuando la vida del padre Borges toma un giro distinto. Se enamora de una mujer llamada Lola, con la cual se obsesiona al punto de colgar los hábitos (“Tus caderas de ánfora / redil de mis pecados”, escribe). Publica en la famosa revista *El Cojo Ilustrado* y un breve libro de poemas titulado *Poemario*, donde recoge varios de sus textos, como “Bodas macabras”, “La lámpara eucarística”, “Tu piano” y “Nocturno”. En esta época su vida se disipa, es asaltado por excesos alcohólicos y sexuales que lo llevan a experimentar una profunda crisis existencial. En 1908 Cipriano Castro, por motivos de enfermedad, viaja fuera de Venezuela, dejando encargado en la Presidencia a Juan Vicente Gómez, quien le da un golpe de Estado a Cas-

tro, traicionándolo. El padre Borges defiende a viva voz a Castro en las calles, y entonces es detenido y encarcelado por Gómez, pasando varios años en prisión. Al salir, busca a su amor, Lola, pero ésta ha fallecido. Entonces Carlos Borges se entrega otra vez al alcohol y a los excesos. Se enamora de nuevo, en esta ocasión de una actriz de teatro, y recorre con ella varias ciudades, escribe poemas sensuales que acreditan más su fama. Se muda un tiempo a Barquisimeto, donde trabaja como profesor del Seminario de esa ciudad. Corre el año de 1915. En una noche de aquel año, un grupo de músicos deciden darle una serenata al padre Borges, entonando un puñado de vales entre los cuales se halla uno de Antonio Carrillo. No se conoce -a ciencia cierta- si el propio Carrillo iba esa noche con los músicos. Entre ese grupo de vales había uno que sobresalía sobre los demás, y una vez concluida la serenata el padre Borges preguntó cómo se llamaba, impresionado por su belleza musical, y quién era su autor. Uno de los músicos respondió que el valse no tenía título, y que habían interpretado gustosamente las piezas para que el poeta les pusiera el nombre. Entonces el padre Borges dijo: "Ese valse se debería llamar Como llora una estrella". Título perfectamente acorde con el espíritu y los temas del sacerdote, y de la estética romántica y modernista. De modo que de ahí en adelante este vals adquiere mayor entidad y se populariza aún más. Para ese entonces, el padre Borges tenía 55 años y Antonio Carrillo 23. El valse siguió interpretándose





sin letra, de manera puramente instrumental.

En 1965, el poeta venezolano Elisio Jiménez Sierra escribe una biografía literaria sobre el padre Borges con el título de *Psicografía del padre Borges* (San Felipe, imprenta del estado Yaracuy, 1965). El ensayo fue concluido en 1962; para entonces el poeta Jiménez Sierra contaba con 43 años cuando lo culminó. Yo –su hijo primogénito– contaba apenas con 15 años cuando vi el libro publicado, y mi padre me lo dedicó de modo entusiasta. Era un libro demasiado erudito y profundo para entenderlo; sin embargo lo fui leyendo poco a poco en mi juventud y me dejó muy impresionado. Ahí aprecié el drama religioso de un sacerdote de la iglesia en una turbulenta pugna con sus deseos, entre el reconocimiento público e íntimo, algo difícil de asimilar para un joven. Los poemas del padre Borges me parecían, sencillamente, terribles, con todo el peso específico que tiene esta palabra. De hecho el sacerdote es considerado el iniciador de la poesía erótica en el país, juicio refrendado por escritores de la talla de Antonio Arráiz, Julio Garmendia y Salvador Garmendia.

En 1965, el poeta venezolano Elisio Jiménez Sierra escribe una biografía literaria sobre el padre Borges con el título de *Psicografía del padre Borges* (San Felipe, imprenta del es-



tado Yaracuy, 1965). El ensayo fue concluido en 1962; para entonces el poeta Jiménez Sierra contaba con 43 años cuando lo culminó. Yo –su hijo primogénito– contaba apenas con 15 años cuando vi el libro publicado, y mi padre me lo dedicó de modo entusiasta. Era un libro demasiado erudito y profundo para entenderlo; sin embargo lo fui leyendo poco a poco en mi juventud y me dejó muy impresionado. Ahí aprecié el drama religioso de un sacerdote de la iglesia en una turbulenta pugna con sus deseos, entre el reconocimiento público e íntimo, algo difícil de asimilar para un joven. Los poemas del padre Borges me parecían, sencillamente, terribles, con todo el peso específico que tiene esta palabra. De hecho el sacerdote es considerado el iniciador de la poesía erótica en el país, juicio refrendado por escritores de la talla de Antonio Arráiz, Julio Garmendia y Salvador Garmendia.

En 1965, el poeta venezolano Elisio Jiménez Sierra escribe una biografía literaria sobre el padre Borges con el título de *Psicografía del padre Borges* (San Felipe, imprenta del estado Yaracuy, 1965). El ensayo fue concluido en 1962; para entonces el poeta Jiménez Sierra contaba con 43 años cuando lo culminó. Yo –su hijo primogénito– contaba apenas con 15 años cuando vi el libro publicado, y mi padre me lo dedicó de modo entusiasta. Era un libro demasiado erudito y profundo para entenderlo; sin embargo lo fui leyendo poco a poco en mi juventud y me dejó muy impresionado. Ahí aprecié el drama religioso de un sacerdote de la iglesia en





**El ensayo fue
concluido en 1962;
para entonces el
poeta Jiménez Sierra
contaba con 43 años
cuando lo culminó.**

una turbulenta pugna con sus deseos, entre el reconocimiento público e íntimo, algo difícil de asimilar para un joven. Los poemas del padre Borges me parecían, sencillamente, terribles, con todo el peso específico que tiene esta palabra. De hecho el sacerdote es considerado el iniciador de la poesía erótica en el país, juicio refrendado por escritores de la talla de Antonio Arráiz, Julio Garmendia y Salvador Garmendia.

Por aquellos días en que mi padre escribió el libro, vivíamos en el pueblo de Caraballeda, en el litoral central, y yo asistía a clases de educación primaria en la Escuela Nacional Caraballeda. Mi padre había sido designado Juez del poblado, y se reunía de vez en cuando con músicos de la villa del Collado de Caraballeda (fundada nada menos que por Francisco Fajardo) a tocar con cuatros, bandolines, guitarras,

violines, saxofones, maracas; se declamaban poemas, se narraban historias. Mi padre ejecutaba valeses en el bandolín, entre ellos “Como llora una estrella”, del maestro Carrillo. Pero casi nunca oí a nadie cantarla, ni siquiera a mi padre, que tenía una buena voz, muy afinada y delicada, y le ponía mucho sentimiento a sus palabras, arrugando la frente como si estuviera a punto de llorar. Allí habitamos una casa muy bonita con una enredadera de flores amarillas colgando del balcón; en una de las habitaciones de aquella casa, en un alto, funcionaba la oficina del Juez, mi padre. Mis hermanos Ennio, Israel, Inmaculada y María Auxiliadora y mi madre Narcisa fuimos muy felices allí; la gente era espléndida, los negros y negras muy graciosos, muy creativos y recios, solidarios. El pueblo estaba lleno de una magia especial; había ríos, playas, campos de golf, jardines, paseos y un ambiente de jolgorio popular donde se mezclaba la música de las rockolas con el aire marino. Casi siempre había música sonando en la calle y la gente se veía siempre feliz, aunque las situaciones no estuvieran del todo bien. Ahí en aquella casa de Caraballeda fue cuando Elisio refirió una suerte de aparición sobrenatural la misma noche en que falleció Antonio Carrillo en Barquisimeto, en la crónica que se publica adjunta a este trabajo. En ésta, lamentablemente, Elisio no coloca la fecha en que compuso la letra para el valse, pero deduzco, a partir de una lectura detenida de la crónica, que debe haber sido entre los años 1939 y 1940, pues mi padre, luego de narrar la anécdota donde él figura como autor de la letra,





dice que meses después salió de Barquisimeto para Caracas en un bus, pero el bus se averió en el camino y Elisio decidió pernoctar en San Felipe. Le gustó tanto la ciudad que allí se mudó, consiguió empleo, se casó e hizo familia. Trabajó en la Gobernación del Estado cuando a la sazón el Presidente del Estado Yaracuy era el doctor Raúl Ramos Giménez. A Carrillo le gustaba mucho San Felipe (y un hermano de Carrillo, llamado Manuel Felipe, trabajaba allí en la imprenta del estado, fue amigo de mi padre), Elisio abogó ante el doctor Ramos Giménez para que a Carrillo lo nombraran Director de la Banda Municipal del Estado, y así el bandolinista se puso manos a la obra y consiguió levantar la Banda, que estaba un tanto alicaída. Para entonces, Elisio tenía apenas 20 años cuando compuso la letra de la canción, y Carrillo 47. A continuación cito textualmente de la crónica escrita por Elisio donde hace alusión a la circunstancia de la composición, en la crónica antes citada:

Pero contaré aquí, a manera de vía digresiva, la anécdota siguiente. En una de las noches de bohemia despreocupada y elegante, transcurridas a los insinuantes auspicios del mágico bandolín carrillano, compuse una especie de canción, inspirada en la conocida melodía del célebre vals, adjudicándole el mismo título. Yo bien sabía que el maestro era reacio a consentir letras explicativas de sus notas de por sí tan elocuentes. Pero ello es que

el presbítero Juan de Dios Losada, en lugar de servirme de bautista se erigió en aquella ocasión en padrino mío. Solicitó al efecto del selecto grupo, reunido bajo el alero hospitalario de una casona barquisimetana, hacer una pausa para leer a los asistentes los versos homónimos del valse “Como llora una estrella”.

Todos los del grupo conocían la reciente anécdota de Carrillo, con ocasión de oír un valse medio rasguñado por un bandolinista callejero, quien le preguntó con toda ingenuidad al terminarlo “¿Cómo le parece, maestro?” Carrillo contestó con rapidez: “Me parece que no se parece”.

La similitud mía corrió con mejor suerte. Después de haber escandido las sílabas y examinado el ajuste de los compases, dijo con gesto sonriente al padre Losada: “Estos versos de Elisio son música como la otra música”. Todos aplaudieron. Yo me arredré un poco, sin saber qué responder.”

A continuación ofrezco la versión original de la letra.

COMO LLORA UNA ESTRELLA

*Estrella de la noche equinoccial
Consuelo del insomne corazón
Que vaga por la hora
En soledad
Herida por las penas del amor*





*Estrella del silencio tú serás
La compañera azul de la canción
Que de mi alma brota*

*Henchida de romántica ansiedad
Como una dolorosa ternura de amor*

*Tú que por tu ventana puedes ver
El brillo de sus ojos cuya luz
Compite con la tuya dile que
Por ella pena y muere el trovador*

*Dile que una palabra nada más
De sus cálidos labios puede ser
La dicha de mi corazón
O la infelicidad.*

Se me permitirá una breve interpretación de la pieza, a partir de la premisa de que las canciones o poemas no “significan” nada, simplemente expresan algo. En este caso, una estrella solitaria consuela el corazón errante de un hombre que desea manifestarle a su amada un sentimiento, pero esta vez la estrella está herida por penas amorosas, es decir, la estrella se encuentra personificada, puede experimentar sentimientos como un ser humano, y precisamente por ello



puede acompañar la canción que el poeta entona a la amada: ésta, en efecto, hace brotar de su alma una dolorosa ternura. El poeta –el trovador, en este caso– en su imposibilidad de comunicarle directamente sus sentimientos a la amada, acude a la estrella con el fin de comparar el brillo de los ojos de la mujer a los de la estrella; es decir, la estrella encarna en este caso el símbolo del sentimiento más noble, y el bardo le suplica a esa misma estrella le comunique a la amada un secreto: una sola palabra surgida de sus labios puede significar para él la dicha, o por el contrario la infelicidad, si ella no le corresponde.

Hago este ejercicio de interpretación no para simplificar los contenidos poéticos del texto, sino para indicar el poder simbólico que éste contiene. ¿De dónde surgió la idea del padre Borges de esa imagen de una estrella llorando en medio de la noche? Es verdaderamente una idea magnífica. La respuesta que le otorga Elisio en su letra es un doble homenaje: al músico y al poeta; combina con delicadeza el espíritu de ambos artistas, les hace honor y les honra. Esta lírica se acopla perfectamente a la melodía de Carrillo. Tenemos, pues, a una tríada, a tres fuerzas que intervienen en la construcción de esta obra, destinada a permanecer por mucho tiempo en nuestra memoria colectiva.

Elisio publica su primer libro de versos en Barquisimeto, *Archipiélago doliente* en 1942, a los 23 años (justo la edad que tenía Carrillo cuando compuso el vals). Poco después, se





muda de San Felipe a Caracas junto a su familia, donde labora en varios ministerios hasta el año 1959. Publica en Caracas su segundo libro de poesía, *Sonata de los sueños*, en 1950 (año de mi nacimiento) y en el año 60, como ya dijimos. Elisio retorna a vivir a San Felipe a laborar como Secretario Privado del Gobernador Alberto Sira Gutiérrez hasta 1970, y luego como Registrador Subalterno del Estado Yaracuy hasta su jubilación. Aprovecha entonces el tiempo para dedicarse a la creación literaria. Publica en edición personal su libro de poemas *Los puertos de la última bohemia* en 1975. Fallecería dos décadas después, en 1995.

En el año 1968 la Orquesta Ensueño de Venezuela tiene entre sus proyectos de grabación un disco de larga duración con el gran cantante mexicano Marco Antonio Muñoz, y solicita para ello la colaboración de los arreglistas y productores Daniel Milano y Freddy León, quienes proponen al intérprete mexicano –por entonces uno de los más aclamados del continente- una lista de diez temas venezolanos encabezados por el vals de Carrillo “Como llora una estrella”. No tienen a la mano una letra disponible, les urge grabar el disco y entonces solicitan al compositor Arnaldo Rivas Toledo (1938-2014) que escriba una letra. Éste la lleva a cabo, el disco es grabado y el valse de Carrillo adquiere en la voz de Muñoz una popularidad asombrosa. Sin embargo, la lamentable cursilería de la letra de Toledo no tiene nada que ver con el espíritu original de la canción. Ante esta realidad, el intérprete caraqueño



Jesús Sevillano, que había adquirido reconocimiento como voz tenor del afamado Quinteto Contrapunto durante los años 60 del siglo XX, graba en uno de sus discos en los años 70 el tema “Como llora una estrella”, cuya letra se caracteriza por una mezcla de palabras entre la letra original de Jiménez Sierra y palabras inventadas o transcritas imperfectamente por el cantante, o quizás por algún familiar o allegado del músico barquisimetano, lo cual dio como resultado un híbrido deficiente, un plagio involuntario sobre el cual ahora no desearía entrar en detalles, para no malograr esta crónica. La voz de Sevillano es excelente, poderosa, aunque a veces decae en una precaria dicción. Sin embargo, el vals circuló por los medios de entonces como “letra original”, y nadie puso objeción a ello. Yo tampoco me expliqué nunca por qué ni mi padre ni nadie más reclamaron la autoría de la letra, y por qué no hicieron el empeño en grabarla. Tampoco, por qué Sevillano no intentó nunca ponerse en contacto con mi padre por aquel entonces, sabiendo, como todos (me refiero a la comunidad musical y literaria, relativamente reducida) sabían, que estaba radicado en San Felipe, para consultar la letra original. La canción ha sido extensamente versionada por decenas de músicos alrededor del mundo. De las versiones instrumentales destaco la del guitarrista larense Alirio Díaz -amigo por demás de Carrillo y Elisio- quizá la mejor, y la del guitarrista norteamericano John Williams. La versión del gran tenor venezolano Alfredo Sadel con la precaria música de Toledo pudo ser mejor, pues a mi modo de ver





está cantada a un ritmo muy rápido, y pierde profundidad. Hay muchas más, pero casi todas con la deficiente letra de Toledo. Personalmente, me gusta mucho la magnífica versión pianística de este vals que hace Guiomar Narváez.

En 2019, año centenario del nacimiento de Jiménez Sierra, los descendientes del poeta y otros músicos amigos realizamos -con el apoyo de varias instituciones culturales de la región- un evento en el mes de octubre en la ciudad de Carora, su aldea natal Atarigua y en San Felipe capital del estado Yaracuy, un evento para honrar la memoria del poeta y presentar nuevas obras literarias suyas, al tiempo que interpretábamos sus hijos y otros músicos amigos el vals que nos ha venido ocupando. Nos proponemos llevar a cabo lo más pronto algunas grabaciones con la letra original de esta canción, esperando, con tal gesto, hacer justicia y homenaje a quienes participaron en la gestación de esta obra: Antonio Carrillo, Carlos Borges y Elisio Jiménez Sierra, quienes merecen ocupar el lugar que les corresponde en la literatura, la música y la cultura de Venezuela, para que las generaciones nuevas puedan apreciar el legado de estos tres artistas que supieron extraer del alma del pueblo las más altas cifras de su sensibilidad. [2019]

FRÉDÉRICK CHOPIN: HOMENAJE AL ALMA DEL PIANO

La pandilla romántica

Cada día me apasionan más los artistas, escritores y músicos del romanticismo. Hay en ellos una propiedad anímica y existencial única; en el arte que llevan a cabo a través de la palabra, la música o la pintura, los románticos logran una elevación extraordinaria, difícil de hallar en escritores de otros movimientos. Acabo de repasar las páginas de un libro que leí hace décadas, *El alma romántica y el sueño*, de Albert Beguin, y me he reencontrado con una cantidad considerable de poetas alemanes y franceses que han marcado, creo, la naturaleza misma de la poesía occidental de manera definitiva. Beguin le sigue la pista a los escritores alemanes Johann Karl Passavant, Karl Philipp Moritz, Carl Gustav Carus, Gotthilf von Schubert, Paul Vitalis Troxler, Baader, Hölderlin, Goethe, Jean Paul, Novalis, Ludwig Tieck, Ludwig Achin von Arnim, Clemens Brentano, E. T. Hoffmann,





Eschendorf, Kleist y Heinrich Heine, y a los franceses Madame de Staël, Senancour, Charles Nodier, Maurice de Guérin, Marcel Proust, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, André Breton y Paul Éluard. Beguin se vale de una prosa extraordinaria que coloca a cada uno de ellos en su justo lugar, definiendo sus rasgos dominantes no sólo literariamente, sino espiritual o anímicamente también, al punto de que es posible afirmar que se trata de uno de los grandes ensayos del siglo veinte o de cualquier tiempo. Es admirable cómo un hombre católico como Beguin supo mirar en el interior de cada poeta, sin ningún tipo de prejuicios religiosos ni hacer juicios morales.

Cada vez que oía un valse, una sonata o un nocturno de este músico mi sensibilidad se aguzaba, viajaba en alas de la imaginación a paisajes inéditos.

Asimismo ocurre con los primeros escritores románticos, que fueron los poetas ingleses William Blake, Shelley, Byron, Coleridge, Wordsworth y Keats, o el novelista Walter Scott, mientras en Francia además de los ya citados tenemos a los novelistas Alejandro Dumas, Próspero Mérimée, George Sand y otros. Sin dejar de lado al más grande romántico de España, Gustavo Adolfo Bécquer, quien erigió toda una lúcida espiritualidad poética desde el sueño. Todos cultiva-



ron el yo como forma de hallar una embriaguez absoluta en la nostalgia del pasado, buscando elevarse lo más posible, adentrarse en las profundidades anímicas. Creo que ha sido el movimiento que cambió la concepción del arte de manera profunda, con influencia en todo el mundo, sobre todo en Hispanoamérica, tanto al movimiento modernista cuya cabeza fue Rubén Darío, como a muchos otros poetas parnasianos, y hasta los mismos surrealistas tienen algo de romántico, como lo demuestra Beguin en su libro.

Un polaco muy singular

El músico que para mí destila la pureza del romanticismo es Frédéric Chopin. Desde que le escuché, siendo muy joven, su piano me cautivó al punto de insistirle a mi padre que deseaba oír más música suya, y él entusiasmado conseguía las grabaciones que escuchamos en un viejo tocadiscos, y años después en un estéreo que reproducía muy bien los acordes del piano. Era algo sublime. Cada vez que oía un vals, una sonata o un nocturno de este músico mi sensibilidad se aguzaba, viajaba en alas de la imaginación a paisajes inéditos, a zonas asombrosas donde mis sentidos mezclaban paisajes tormentosos a zonas delicadas, a geografías fantásticas donde aparecían mis sentimientos volcados, todo de una vez. Continué oyéndolo durante mi adolescencia y primera juventud, y aún hoy lo escucho con deleite a través de un piano que se identifica plenamente con quien lo interpreta,





**En su corta vida
de apenas 35
años experimentó
ciertamente los
sentimientos más
tempestuosos**

como si músico e instrumento fueran un solo ente expresando una poderosa intimidad, unos sentimientos hondos.

Vale la pena sacar a relucir aquí el tema del amor. Popularmente se identifica al romanticismo exclusivamente con este sentimiento, con el enamoramiento pasional. Y no es precisamente así. Lo romántico es algo mucho más complejo: una mezcla de sueño, de elevación ideal, de estado superior del espíritu, de liberación del yo y de la subjetividad llevada al más alto escalafón, atravesando capas y capas de pensamientos e intuiciones, visiones que a su vez pueden ser revelaciones. Al adentrarse en los sueños y el inconsciente, al contemplar los astros en el cielo o al extasiarse ante la naturaleza o el universo, el romántico recupera su espíritu y lo eleva a un estadio simbólico y cósmico. Ello fue lo que permitió a los grandes poetas y músicos románticos conseguir una expre-

sión intimista, que puede asociarse a los sentimientos de la infancia o de la inocencia, pero también a los sentimientos oscuros y destructivos, contradictorios, y el arte romántico se aprecia en toda su magnífica paradoja sensible.

Me atrevería a decir que todos estos elementos se advierten en el arte musical de Frédéric Chopin, de una u otra manera. En su corta vida de apenas 35 años experimentó ciertamente los sentimientos más tempestuosos. Sus padres fueron Nicolás Chopin, francés, y Marguerite Deflin. Nació en Zelazowa, Polonia, en marzo de 1810. Su padre fue designado profesor de francés en 1812 y entonces la familia se muda a Varsovia, donde nacen otros hermanos de Frédéric, quien muestra afinidad hacia la música desde los cinco años de edad; a los siete comienza a recibir lecciones de piano con el profesor Zywny, y a los ocho ya da su primer concierto; luego escribe a esa misma edad sus composiciones iniciales, unas polonesas que presenta a la emperatriz María Teodorovna, madre del Zar. Dedicar una polonesa a su profesor Zywny. Después ingresa a la Escuela de Música de Varsovia, y en el liceo de esta ciudad estudia armonía. Continúan los conciertos, con los respectivos obsequios de sus admiradores: sortijas, relojes y otras prendas finas. Continúa estudiando hasta graduarse de bachiller; se emplea como organista del liceo, da conciertos de caridad y luego ingresa al Conservatorio de Varsovia. Comienzan sus contactos con otros músicos notables de su época, Himmel, Jackoki. En 1829 oye a Paganini





ejecutar el violín, algo que lo deslumbra. Desde aquí su carrera sería imparable. Después de aprobar todos los exámenes en el conservatorio, su padre dirige una carta al gobierno solicitando los recursos para que su hijo prosiga estudios.

Personalidad de Chopin

El temperamento de Chopin fue siempre de intimidad y recogimiento. Debido a su frágil complexión física prefiere dar conciertos a pocas personas, a un público íntimo. Es conocido también el reducido volumen sonoro de su piano, concentrándose más en lograr efectos precisos del mismo, movimientos inusuales de percutir, en pleno dominio de una técnica que le granjeó el apodo “manos de serpiente”. Al lograr este punto de identificación con el teclado se convierte en un virtuoso, al punto de que el propio teclado parece inspirarle las ideas musicales. Pero él no estaba interesado en resonancias altisonantes ni en sonidos fuertes a la manera de Franz Liszt, quien le elogió mucho y fue su amigo. Más bien fue considerado un maestro del pedal y conocido por su predilección hacia los pianos antiguos, menos resonantes. Rechazaba la desmesura, las apoyaturas fuertes para impresionar, pero siempre parecía estar consciente de su originalidad. Prefería las audacias discretas, que tenían en el fondo



mucha personalidad propia. Esta suavidad y tesitura, este nuevo genio pianístico (así lo consideraba Schumann), prefería las disonancias diluidas, los acordes luminosos y cambiantes para que la materia sonora estuviera en constante vibración; eso sí, alejada de los ornamentos propios de lo barroco; mediante elementos funcionales, Chopin logra que los contornos melódicos obtengan una cierta vaguedad deliberada, lo cual a su vez permite una síntesis de ésta con la armonía, mientras paralelamente las disonancias impiden que estos contornos se disuelvan totalmente en la zona armónica. Es hartamente difícil atrapar con palabras estas zonas abstractas de la música: mientras los sonidos fluyen, las palabras-signo intentan captar en vano su verdadera naturaleza.

Justamente por ello, puede tenerse a Chopin como a un precursor del impresionismo musical, cuyos exponentes mayores a mi entender fueron Maurice Ravel y Claude Debussy. Sobre todo Debussy es un verdadero genio del piano después de Chopin, y a mi modo de ver su continuador más adelantado, prefigurador a su vez del gran pianista moderno Erik Satie, descubridores de sonoridades inéditas del piano en el siglo veinte, y unos verdaderos innovadores. Me parece que también ha dejado huellas en el jazz; en pianistas y compositores como George Gershwin y Bill Evans, poseedores ambos de un toque romántico y lírico y de una extracción popular muy marcada, se halla también su influjo. Otros pianistas virtuosos del jazz como Oscar Peterson y Erroll Garner, crea-





dores de atmósferas líricas y poéticas, pueden acusar la huella de Chopin. Desde el punto de vista literario, hay quienes comparan a Chopin con el español Gustavo Adolfo Bécquer, por su lenguaje cordial, dulce y profundamente individualista, y no es este un juicio desacertado.

De los destacados intérpretes de Chopin en el siglo XX se encuentran Arthur Rubinstein, Alfred Corlott, Dino Lippatty, Vladimir Ashkenazy, Murray Perahia, Mauricio Pollini, Martha Argerich, Olga Schepps, Claudio Arrau, María Joao Pires y Dinorah Varsi. Debemos tomar en cuenta que en la época de Chopin los pianos no tenían tanta sonoridad como los actuales.

Rasgos de sus obras

Chopin escribió tres sonatas, veinticinco preludios, veintisiete estudios, diecinueve nocturnos, cuatro scherzos, cincuenta y ocho mazurcas, cuatro impromptus, doce polonesas, catorce valsos, dos conciertos para piano y orquesta y una sonata para violoncelo y piano. Elemento definitorio en el arte musical de Chopin es su rasgo polaco, fundamentado en la cultura popular de su país. Las mazurcas y las polonesas tienen ese sustrato, que le hacen completamente distinto



de otros músicos románticos, y a la vez le otorgan un sello peculiar a toda su obra, esa gracia, esa sonrisa que siempre surge de su piano aun en las situaciones más patéticas. Las polonesas gozan del favor del público antes de que Chopin compusiese las suyas; son antiguas y ya están en las obras de Bach; Beethoven, Händel, Mozart, Schubert y en la ópera italiana, género popular por excelencia, cultivado por algunos maestros de Chopin como Elsner. Asimismo, la mazurca pasó de ser una forma elemental a constituir un género a través del cual se pueden expresar los sentimientos más complejos. Siendo una composición breve, la mazurca expresa de modo libre el espíritu de la música polaca. De las más escuchadas están la Op. 67, número 2, y la Op. 68, número 4. Fue uno de los géneros que cultivó a lo largo de su vida y hasta pocos meses antes de fallecer.

Los valeses de Chopin son quizá lo más divulgado de su obra. Se trata, en efecto, de piezas de inspiración poética, aunque siempre basadas en parejas que bailan el vals (llevados a su máxima expresión por el músico vienés Richard Strauss) hacia cimas donde parecen anidar los sueños, la nostalgia y la alegría de la juventud, dotados de una enorme elegancia, de los cuales destaca el *Valse brillante* y los valeses Op. 34, 42 y 64.

Inspirado en el pianista irlandés Finled, Chopin escribió sus nocturnos con un toque completamente original. Son temas eminentemente líricos, vueltos romanzas dotados de un es-





píritu italianizante, también breves y de estructura sencilla, con aires brillantes y delicados, usando contrapuntos, sonoridades transparentes, climas arrebatados que se vuelcan en la realización de diversos ritmos, y del dinámico empleo del pedal. Algunos de éstos están inspirados en obras de Dante o Shakespeare.

De aliento heroico y dramático son las Baladas de Chopin, imbuidas muchas de ellas en poemas de Mickiewicz, y son de las obras técnicamente más elaboradas de Chopin de acuerdo a esquemas preconcebidos, siempre debatiéndose entre contrastes rítmicos y la construcción de climas. Especialmente la *Balada Op. 4* nos presenta una de las composiciones más deliciosas y relevantes del pianista, haciendo que el instrumento alcance fuerza en medio de la plenitud orquestal. La *Fantasia en fa menor* puede ser considerada otra balada por la manera en que se desenvuelve.

Especialmente las sonatas contienen, a mi entender, lo más elaborado de Chopin, especialmente la *Sonata en si bemol menor Op. 35*.

Los impromptus, como viene indicado en su nombre, son improvisaciones de formas refinadas y engastadas en una figuración encantatoria, que nos habla de una cuidada estructura formal donde hasta los adornos están calculados

sobre la base de una completa funcionalidad, y donde los elementos de apoyatura secundaria se convierten en la materia musical principal, como observamos en los *Impromptus Op. 29* y 6, donde Chopin mezcla elementos discordes.

Especialmente las sonatas contienen, a mi entender, lo más elaborado de Chopin, especialmente la *Sonata en si bemol menor Op. 35*; con sus luminosas sonoridades, es una exuberante y exquisita pieza que muestra al músico dueño de sus mejores recursos y de una sensibilidad depurada. Robert Schumann, primer comentarista de la obra de Chopin –y quizá el crítico más importante del romanticismo musical– tuvo varios juicios contrastados al referirse a esta sonata, y también a la célebre *Marcha fúnebre* donde el carácter sombrío de la pieza se patentiza con toda su fuerza. También es de advertir en estas sonatas su arquitectura musical y una diáfana belleza tonal e instrumental, que instan al auditor a disfrutarlas del modo más libre. Esto ha llevado a que actualmente se diga que la música del polaco sirve para “relajarse”.

Los estudios, escritos a los veinte años de edad, contienen muchos de los rasgos de su genio, tanto por su originalidad como por su osadía; al mismo tiempo dan inicio a un nuevo género musical; no pueden verse como meros ejercicios sino como piezas logradas en su gran libertad creadora. Los *Estudios Op. 25 en la bemol mayor, fa menor, la menor y mi menor*, y los conocidos *Tres nuevos estudios*, contienen mu-





cho de ello. El número 3 es probablemente la pieza más conocida de Chopin. El Estudio Op. 12 también, divulgado con el nombre de *Revolucionario*, está basado en la caída de Varsovia en 1831. En total son veintisiete estudios con un gran espectro de posibilidades y modos inusuales, con evidentes retos técnicos para cualquier ejecutante.

En los conciertos Chopin brilla nuevamente rompiendo con las tonalidades y el diatonismo anterior, y deja ver un sentido magnífico de las fantasías populares eslavas, sin hacer demasiados alardes orquestales; emplea pares de flautas, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, un trombón, timbales, violas, violines, violoncelos y contrabajos. *Los conciertos en fa menor Op. 21* y en mi menor Op. 11 poseen una peculiar belleza instrumental, y son ampliamente conocidos por los públicos de varias épocas. Ambos fueron estrenados por su autor en Varsovia en marzo y septiembre de 1830.

Chopin también escribió algunos scherzos inspirados en Beethoven y una *Barcarola* que es quizá su mejor nocturno, y en los que yo veo una de las partes más dramáticas de su romanticismo, cuando éste intensifica su diálogo con la nocturnidad y con los misterios del sueño. A partir de 1833 la actividad musical de Chopin se intensifica en París al ponerse en contacto con Franz Liszt, Bellini, Hiller y Mendelsohn,

para participar con ellos en distintos proyectos y conciertos en Alemania y Francia; sin embargo la situación política en su patria, Polonia, se agrava; comienza la emigración polaca a otros países. En uno de estos viajes, en Dresde, se enamora de María Wodzinska. Pero también su salud se debilita y las relaciones con la familia de María se enfrían, a pesar de que ya ha pedido en matrimonio a la chica.

La marca de George Sand

A finales de ese año 1833 conoce a una persona que modificará radicalmente su existencia: la escritora George Sand. Se trata de una de las personalidades más controversiales y fascinantes de la escena europea, por tratarse de una mujer de genio y de talante polémico, que hasta adquirió un nombre masculino (su nombre real era Amantine Aurore Dupin); era una duquesa que a veces se vestía como un caballero para poder acceder a los círculos sociales en igualdad de condiciones que los hombres. Era novelista con una facilidad enorme para tejer historias, con una buena cantidad de éxitos literarios y editoriales como los presentes en *Lelia* (1831), *Consuelo* (1842) y *La charca del diablo* (1846). Casada y con dos hijos, se puso a convivir con Chopin en Mallorca, incidencias que noveló en su obra *Un invierno en Mallorca* (1842). Chopin y Sand siempre negaron públicamente tener una relación pasional, alegando que se trataba de pura amistad.





Había un círculo de amigos donde participaban Franz Liszt (siempre acompañado de una mujer nueva en cada reunión, duquesas, princesas, aristócratas), Pierre Lerou, Eugenio Sue, Heinrich Heine, Mickiewicz y otros, enredados todos en distintos estados de ánimo.

Al principio, Chopin rechazó la personalidad de Sand y ella la de él, pero terminaron enamorándose. Se empiezan a cruzar una serie de cartas donde se confiesan sus mutuos sentimientos, consejos, infidencias de anteriores amoríos, hasta que en un verano de 1838 Sand se ganó el corazón de Federico, después de un largo proceso de reconocimiento afectivo. Entra en escena el violento personaje Mallefille, instigador celoso, a tratar de intensificar los sentimientos contra Chopin.

La presencia de George Sand en la vida de Chopin es determinante. Restablecido ya, viaja con ella y sus hijos a Marsella. Los amantes logran ir a Mallorca a alojarse en la cartuja de Valldemosa, y la felicidad les sonrío. Federico escribe a sus amigos diciéndoles cuán feliz es. Después de estar muy enfermo, ahora se sentía sano y exultante. Pero a las pocas semanas Chopin vuelve a mostrarse mal, padeciendo una bronquitis aguda que termina convirtiéndose en tuberculosis. Después de un largo verano en la isla, apareció un invierno lleno de lluvias y fuertes vientos, con lo cual el músico



empeoró agravado con una alimentación inadecuada y una humedad permanente. La novelista lo cuidó cuanto pudo, dedicada a su salud y al mantenimiento de la casa, mientras seguía con sus compromisos literarios. Todo esto junto a los hijos de Sand. La casa –una antigua cartuja– formaba un ambiente perfecto de voces misteriosas y atmósferas sombrías que desataban fantasías románticas. Sand trabajaba en la escritura de Spiridion, la historia fantástica de un monje; mientras Chopin lo hacía en varios de sus preludios; su salud empeora y Sand toma la decisión de abandonar Valldemossa. Llegan a Palma de Mallorca y luego a Barcelona; después de una larga travesía de más de treinta horas, arriban a Marsella. Entonces Chopin mejora, se recupera, y entra de nuevo a trabajar en la edición de sus preludios.

La vida en París

De aquí en adelante la presencia de George Sand en la vida de Chopin es determinante. Restablecido ya, viaja con ella y sus hijos a Marsella. Echa de menos París, la ciudad donde se sentía tan bien. La necesidad de retornar a la capital francesa se hizo apremiante y terminaron por irse. En París reanudó su vida social. Aparentemente todo había vuelto a la normalidad, cada uno dedicado a sus labores artísticas. Entre 1840 y 1841 Chopin da un concierto con obras nuevas que Franz Liszt comentó en la prensa, con repercusiones am-





**La vida de Chopin
fue tan azarosa
como su obra, y
tan genuina, creo,
amoldados música
y espíritu en una
misma oscilación de
acordes magníficos.**

biguas y negativas para ambos músicos.

Se establecen en París en una casa grande y pintoresca, donde ambos se sentían más amigos que amantes; ella haciendo de madre protectora y él de alma indefensa, entre jarrones de flores, aparadores repletos de curiosidades, muebles, jardines con cocheras y caballerizas, cuadros de su amigo Delacroix y por supuesto un viejo piano. Chopin continúa dando sus conciertos, donde interpreta sus impromptus, nocturnos y mazurcas que le granjean nuevos éxitos en París. La pareja continúa recibiendo amigos en la ciudad luz y a tener una vida organizada y productiva. Después se mudaron a un barrio aristocrático donde tomaron contacto con una suerte de comunidad artística compuesta por cantantes, bailarines, escritores, escultores: Sand y Chopin ocuparon departamentos separados en el mismo edificio (como luego emularían Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir en el siglo XX), y en



un gran salón común recibían a celebridades como Balzac, Lerow, Delacroix, Mickiewicz, Heine y los adinerados aristócratas James y Betty Rothschild, en la Square d'Orleans de la rue Pigalle. Los grandes ausentes de aquellas reuniones eran Franz Liszt y Marie d'Agoult, cuya amistad con Chopin estaba ya liquidada, lo contrario de la de Delacroix, que siempre fue la más fiel de las de Chopin.

Los años subsiguientes las cosas se vuelven problemáticas. George y Federico se mantienen entre Nohaut y París. Muere el padre de Chopin, Nicolás. Comienzan las desavenencias entre la familia de Sand y Chopin hasta que Federico regresa a París, pasa unos días en casa de su amigo Thomas Albrecht en Villa d'Avray. Las distancias entre él y la novelista se vuelven mayores. Su salud recae. Sin embargo, en 1848 embarca para Londres, donde permanece unos días y da conciertos en casas aristocráticas inglesas como los Sutherland, Gainsborough, Hamilton, Falmouth, y en la mansión de Lord Torphichen. Es un año de intensa actividad comercial en aquel país. A fines de ese año da un concierto a beneficio de los emigrados polacos en Inglaterra. Federico da el todo por el todo en estos conciertos, con recaídas de salud y bruscas recuperaciones. En noviembre de ese año regresa a París y cae gravemente enfermo. Pese a todo, a principios del año siguiente, 1849, se repone y recibe la ayuda pecuniaria de varios amigos suyos. Durante el otoño hace un breve viaje a Polonia, como previendo algo fatal. En efecto, la muerte lo





está esperando luego de su decisión de retornar a Francia en octubre de este año.

Valoración de Chopin

La vida de Chopin fue tan azarosa como su obra, y tan genuina, creo, amoldados música y espíritu en una misma oscilación de acordes magníficos. Pocos trabajos suyos son premeditados y contruidos con una arquitectura minuciosa, puesto que estaban concebidos para el piano, instrumento que puede permitirse una serie de improvisaciones y efectos y el fluir de un temperamento creador de primera magnitud. Al menos yo percibo en él la capacidad para extraer belleza de lo efímero, de lo que fluye; pensando en alguna imagen de la naturaleza, es como si introdujéramos las manos en pequeñas cascadas de donde fluye un río de música, cuyo cauce nunca suena igual ni trae la misma agua. Chopin ha inventado una nueva técnica pianística.

Todo este vasto diálogo de Chopin con las fuerzas ignotas, con su propia existencia y con el amor que parece huir de él, es lo que hace de este compositor uno de los más osados y particulares de toda la música occidental.



Las interpretaciones de la obra de Chopin son diversas. Muchos lo consideran no sólo el más grande de los pianistas, sino “el único”. Franz Liszt, siempre irónico, habló de “una iglesia de Chopin”. El barón de Tremont dijo que “el instrumento experimenta bajo sus dedos mil transformaciones, desde una pulsación delicada que sólo se puede comparar a las telarañas, hasta los efectos de la fuerza más imponente”. Lo cierto es que su música no sufre cambios sustanciales en el estilo de ejecución; el musicólogo y biógrafo de Chopin Jorge Bal dice que el músico “logró descubrir un mundo sonoro nuevo” y “parece haber inventado el alma del instrumento”. También se ha dicho que Chopin fue alguien capaz de hacer cantar el piano, poseedor de una cualidad cantábil o cantable, casi humana, que nos habla de una personalidad profundamente íntima, como puede apreciarse en sus nocturnos, aunque él no haya sido el inventor de este género, sino el compositor irlandés John Field.

Todo este vasto diálogo de Chopin con las fuerzas ignotas, con su propia existencia y con el amor que parece huir de él, apenas lo ha atisbado o saboreado en sus novias o amantes, es lo que hace de este compositor uno de los más osados y particulares de toda la música occidental. A ello se suma el piano como instrumento, al que Chopin ha dotado de una personalidad sorprendente, haciendo confluir en él toda su potencia creadora y otorgándole un lugar de excepción en la historia de la música. Él le dio, ciertamente, esa alma al





**El espíritu de su
música es universal
por ello mismo:
por la autenticidad
con que asume
los dones que le
han concedido
los dioses y él
supo transmitir a
los hombres, a la
humanidad.**

piano, le concedió esa hondura que no se queda en haber revolucionado una técnica, pero sí le permitió alcanzar, hoy por hoy, un sitio de la mayor relevancia. Frédéric Chopin ha sido uno de los músicos europeos que supieron interpretar su momento romántico y su universo personal, conduciendo el piano a las mejores atmósferas y dimensiones que cualquier músico haya logrado con un instrumento.

Otra cosa que admiro en él es su recogimiento, su negación a participar en lo monumental, en el desenfreno o el exceso. Prefirió refugiarse en un estilo íntimo, lírico, en conciertos pequeños, antes que hacer presentaciones espectaculares o recibir reconocimientos de gobiernos o Estados. Fue un espíritu esencialmente aristocrático, que huía del elogio fácil. Su arte fue reconocido en círculos sociales donde asistían príncipes, duquesas y emperatrices; pero cuando todo esto sucedía muy



a menudo, Chopin se aburría; su ánimo profunda se identificaba con el pueblo, del que extrajo buena parte de la fuerza espontánea de sus composiciones y recias interpretaciones. El espíritu de su música es universal por ello mismo: por la autenticidad con que asume los dones que le han concedido los dioses y él supo transmitir a los hombres, a la humanidad.

Dedicándole estas sencillas palabras siento que he realizado un modesto homenaje personal a su obra y a su espíritu elevado, a esa alma romántica que desde joven me inspiró el gusto por la música, y aún enciende en mí las ansias de amar y de soñar [2019].





ANTONIO CARLOS JOBIM: MÚSICA POR LOS CUATRO COSTADOS A MI HERMANO ENNIO

No sé muy bien cómo han logrado sobrevivir, pero guardo una colección de casetes musicales que pueden escucharse en un viejo equipo estéreo que conservo desde aquellos días en que podíamos hacer grabaciones de discos de acetato y trasladarlas a un casete. Después se habló de la innovación de los CD y resultó que eran de inferior calidad que aquéllos. Conservo colecciones de jazz, música clásica, rock, salsa, pop y bossa nova en estos casetes, y entre los de samba y bossa nova han aparecido varios de Caetano Veloso, Gal Costa, Joao Bosco, Gilberto Gil, Elis Regina, Joao Gilberto y uno que seguramente es mi favorito: Antonio Carlos Jobim. Cuando oigo la música de Jobim algo se opera en el interior de mi sensibilidad: las notas de la samba y el bossa entran por mis oídos a embriagarme con sus cadencias, mediante una serie de disonancias y medios tonos que construyen en el fondo una armonización diferente, osada, de rupturas melódicas que componen otro orden musical, captado en lo profundo de mi audición sensible. No se parecen a ningun-



na otra música: mis sentidos se aprestan a impregnarse del alma profunda de ese querido país, el Brasil, tierra de grandes escritores y artistas, tierra de Machado de Assis, el primer gran escritor moderno de América, me atrevería a decir, y de narradores como Jorge Amado, Joao Guimaraes Rosa y Rubem Fonseca; de poetas como Manuel Bandeira y Ferreira Gullar, de cineastas como Glauber Rocha; de futbolistas como Pelé y Garrincha; de arquitectos como el Aleihadinho y Oscar Niemayer; un país de músicos, poetas, grandes artistas, cineastas y buenas telenovelas, actores y actrices inolvidables, el país de las garotas, las mujeres más sensuales. La música brasileña tiene para mí un gran valor personal y sentimental, por hallarse asociada a una época de mi vida donde yo me dedicaba exclusivamente a ser feliz.

Este gran país del sur tiene una de las geografías más dilatadas y complejas de América, con una población que supera los 180 millones de habitantes y una extensión territorial de 8.512.000 kilómetros cuadrados; tan inmenso que la mayoría de sus habitantes no conocen al país completo, y donde se mezclan culturas completamente diferentes unas de otras. Contiene la selva tropical más grande del mundo, la Amazonía, y el río más caudaloso, el Amazonas, además de contar con la más grande cantidad de fauna silvestre en el mundo. Lo mismo ocurre con su cultura, donde se dan cita lo negro, lo indio, lo portugués y lo europeo, con unas características a veces tan contrastantes que hacen de su cultura una mezcla poderosa, de donde destacan precisamente sus expresiones





musicales, entre las cuales descuella en el siglo veinte lo que se llamó y sigue llamando el bossa nova.

Durante los años cincuenta del siglo veinte el guitarrista y compositor Joao Gilberto viajaría de Bahía, su ciudad natal, a Rio de Janeiro, donde conoció a Antonio Carlos Jobim, y se pusieron a trabajar y a experimentar, de lo cual fue producto el singular álbum *Chega de Saudade*, el cual apareció en 1958 casi simultáneamente con otro disco llamado *Bim Bom*. Ambos se cree constituyen la génesis de este movimiento. En un trabajo posterior, un disco sencillo llamado *Desafinado* se pone en evidencia uno de los elementos definitorios de esta modalidad: la interpretación sincopada de la guitarra de Joao Gilberto. Fue algo nunca antes escuchado: nadie antes había pulsado el instrumento de esa manera. Nótese además el elemento discorde, atonal, que contiene ya el título de la canción, de modo que la innovación viene por las dos vertientes, la rítmica y la armónica.

Luego tendrían lugar otros sucesos decisivos para la instauración del bossa nova: la película *Orfeo Negro*, cuya banda sonora escrita por Jobim y por Luis Bonfá, contiene dos piezas que luego se convertirían en clásicos: “Mañana de Carnaval” y “Samba de Orfeo”, las cuales, junto a los otros doce temas que constituyen el álbum *Samba de una sola nota*, coronaron el prestigio del bossa nova en el mundo. De in-



mediato, importantes disqueras como Capitol y Verve se mostraron dispuestas a explotar y difundir esta nueva vena musical y se aprestaron a convocar a músicos de renombre internacional como Stan Getz y Charlie Byrd para difundirla: el producto de dicha colaboración fue el disco *Jazz Samba*, aparecido en 1962; de tal modo el bossa nova pasó a ser una tendencia de la música popular del siglo veinte, justamente en esa década llamada prodigiosa. A partir de ahí sería indetenible su eco. Los jazzistas norteamericanos no querían quedarse atrás y grabaron sus discos bajo este influjo; entre ellos Dave Brubeck (*Bossa nova Usa*), Herbie Mann (*The Bossa Nova*), Eddie Harris (*Bossa Nova*) o Gene Ammans (*Bad Bossa Nova*) y muchos otros, rindiendo así homenaje a las raíces viejas del jazz que ya se venían anunciando desde los años cincuentas en músicos decisivos como Chet Baker, Shorty Rogers y Gerry Mulligan, quienes pienso yo pudieron haber sido muy escuchados por Jobim, tomando de ellos algo de esa suavidad y lentitud, esa delicadeza con que trabajaban sus piezas, muy cercana a los acordes del romanticismo popular de donde también supo extraer ese aire de sofisticación con elementos que podían provenir de la samba popular brasilera, plena de cruces polirrítmicos conectados subterráneamente, junto a una suavidad de origen poético como impronta del bossa.

De ahí en adelante numerosos cantantes del Brasil comenzaron a interpretar sus canciones, y músicos a realizar arreglos. Estadounidenses, franceses, europeos, lanzaron grabaciones que poblaron tiendas, fiestas, bailes, clubes, discotecas,





No es posible registrar aquí en qué consisten los logros musicales acaecidos en estos álbumes, por la enorme cantidad de músicos participantes de variados temperamentos, estilos y carismas

mientras se producían conciertos en distintas partes del planeta, y el bossa nova entró en una fase de internacionalización. Un buen día Tom Jobim conoció al poeta Vinicius de Moraes, y desde entonces la amistad con él se convirtió en una alianza perfecta entre música y poesía, entre sonido y verso. Se enamoraron de la bohemia y de las garotas que recorrían las calles de Sao Paulo y de Bahía; invitaron entonces a otros músicos a compartir sus nuevos hallazgos, realizando una mixtura de la samba con el jazz, la música clásica, los boleros, el tango y otras modalidades de América Latina, de la canción romántica norteamericana y de los musicales de Broadway. De todo ello surgió el bossa nova; su repercusión se hizo sentir en todo el mundo, cuando orquestas, cantantes, conciertos, grabaciones y películas fueron hechizados

por ella en todas partes: Río de Janeiro, Caracas, Madrid, Bogotá, Nueva York, México, y en grupos y orquestas que acusaron aquel influjo ya fuese en baladas, boleros, tangos o flamenco, estaban esperando nuevos aportes musicales.

Cada uno de ellos hacía versiones distintas en las que aparecían los temas de Jobim más conocidos: “La chica de Ipanema”, “Desafinado”, “Samba de una sola nota”, “Corcovado”, “Insensatez”, “So Danco Samba” y muchas otras, entre las cuales unas habían sido versionadas por otros músicos brasileños, contribuyendo a su difusión. Una generación de poetas, compositores e intérpretes, entre los que se encontraban Doryval Caymmi, Chico Buarque, Joao Gilberto, Maria Bethania, Gal Costa, Gilberto Gil, Joao Bosco, Milton Nascimento, Caetano Veloso y Elis Regina, instrumentistas como el saxofonista Stan Getz, y los guitarristas Charlie Byrd, Laurindo Almeida y Baden Powell.

Uno de los eventos mediante los cuales se produjo el fenómeno de la internacionalización del bossa nova, acaeció un día del año 1963, cuando el saxofonista estadounidense Stan Getz y Tom Jobim se dirigieron a Nueva York a grabar un disco que sería decisivo para la resonancia del bossa nova en ese país, titulado *Getz / Gilberto*, donde iban a participar –la por entonces esposa de Joao Gilberto– Astrud Gilberto, sin duda una gran intérprete vocal, cuya versión de “La chica de Ipanema” recorrería los Estados Unidos y los lanzaría a la fama, incluyendo a Jobim. Al mismo tiempo, el poeta Vi-





nicius de Moraes y el guitarrista Baden Powell habían iniciado una colaboración. Powell era un compositor nato y ello se tradujo en una de las alianzas más ricas de la música popular brasilera, haciendo evidentes sus elementos africanos. Asimismo, otros músicos como Luis Bonfá y el ya mencionado Laurindo Almeida contribuyeron al afianzamiento del bossa nova en Estados Unidos y en América Latina, que vieron sucesivos reconocimientos en los trabajos de músicos como Ivan Lins y Milton Nascimento, éste último dotado de un caudal de voz que merece el calificativo de sorprendente; tanto como de otros artistas de la talla de Hermeto Pascual (pianista y compositor), Elian Elías (pianista y cantante), Toninho Orta (guitarrista), Carlos Barboza Lima (guitarra), Flora Purim (cantante), Oscar Castro Neves (guitarra), Airto Moreira (percusionista), Nilson Mata (bajo), Romero Lubambo (guitarra) y Duduka Da Fonseca (batería).

Justo es advertir que Jobim no solo poseía una clara perspectiva de la tradición musical de su país, sino también de la música culta llamada clásica, muchos de cuyos acordes están extraídos de diversas tradiciones europeas. En estos casos, suelo poner el ejemplo de Federico Chopin, cuyos impromptus, polonesas y mazurcas dieron vigor popular a sus composiciones pianísticas; así otros músicos clásicos, tales son los casos de Franz Schubert y Claude Debussy, pudieron influir en las ejecuciones pianísticas del jazz en músi-



cos como George Gershwin, Bill Evans, Erroll Garner, Fats Waller, Art Tatum, Duke Ellington, Oscar Peterson o Earl Hines, hasta más jóvenes como Chick Corea y Dave Grusin, pueden acusar el influjo de Chopin por el tratamiento impetuoso del piano, por la poderosa fuerza anímica con que abordan el instrumento, cuestión que se advierte sobre todo en los *impromptus* del pianista polaco. Algo de ello se nota cuando Jobim interpreta el piano y canta sus propias canciones (como solía hacerlo Chet Baker) y de él dimana una fuerza lírica de primera magnitud, atemperada por la nostalgia o la *saudade* (ese sentimiento de melancolía que los franceses e ingleses llaman el *spleen* y los portugueses la *morriña*) y al mismo tiempo por una alegría implícita que proviene del legado popular del baile, la fiesta o la celebración callejera. También es justo reseñar aquí la resonancia que el bossa nova tiene y sigue teniendo en el jazz. Creo que después del gran auge de los años cincuenta y sesenta en el siglo veinte, el bossa vivió un momento muy significativo durante los años 70, que fue justamente cuando yo lo comencé a escuchar en mi país, junto a mis amigos y hermanos. Recuerdo a mis hermanos Ennio e Israel, excelentes ejecutantes del bossa en la guitarra, y a mi amigo Juancho Ospino en la ciudad de San Felipe, mientras yo vocalizaba algunos temas. Y en Caracas, cantantes como Biella Da Costa y María Rivas hacían versiones magníficas de estos temas brasileros, acompañadas de excelentes músicos. También por entonces estábamos descubriendo el jazz de los años treinta y cuarentas que haría





En cierto modo, la historia del bossa nova es la historia de Antonio Carlos Jobim

eclosión en la trompeta y la voz de Louis Armstrong, cuando este inmenso personaje tuvo pleno reconocimiento durante los años cincuenta junto a las voces de Ella Fitzgerald, Billie Holiday, el saxo de Charlie Parker, las trompetas de Dizzy Gillespie y Miles Davis o el piano de Bill Evans, músicos de donde probablemente bebió también Antonio Carlos Jobim cuando trabajaba en su proyecto del bossa nova. También, por supuesto, tendríamos que tomar en cuenta a la música latinoamericana en las formas del bolero, la rumba, el tango, la ranchera, el corrido, el son, la guaracha o el merengue, y lo que luego se denominó salsa, rótulo genérico que abrió un compás para abrazar aquellas expresiones musicales donde se dieron cita amalgamas de todas ellas. Justo cuando Jobim se encontraba haciendo sus primeros escauceos en el bossa, también se estaban cocinando a fuego lento las diferentes “salsas” en América Latina que tendrían su mejor expresión en el Caribe, especialmente en Cuba, Panamá, Puerto Rico y



República Dominicana. Por ejemplo, un músico de jazz, el trompetista Dizzy Gillespie, fue quien introdujo el jazz en la salsa con una pieza clásica suya estrenada en Cuba titulada “Manteca”.

Lo que deseo indicar es que ninguna de estas expresiones surge aislada; todas ellas se van forjando a través de influjos simultáneos o azarosos; sus elementos no se transmiten de manera directa sino de modo oblicuo. Cuando uno de estos grandes creadores está concibiendo una pieza, no está pensando en “cómo” la va a escribir ni para qué; ésta surge de modo mágico, casi aleatorio, de lo profundo de su sensibilidad, y luego él mismo, mediante su subjetividad, la convierte en algo propio. El músico no sabe, a ciencia cierta, de qué manera ni por qué razón afloró esa creación a su mente o espíritu. Cuando la salsa caribeña está surgiendo en el caribe lo están haciendo también la música pop, el rock y la samba; luego todo ello constituirá el complejo enjambre de la música popular.

En cierto modo, la historia del bossa nova es la historia de Antonio Carlos Jobim, quien nació un día de enero del año 1927 en Sao Paulo, Brasil. Lo tenían encaminado a Tom en la familia a seguir estudios de arquitectura, pero el muchacho se la pasaba embebido en audiciones de música de todo tipo, desde clásica de Debussy y Chopin y del gran músico brasileño Heitor Villalobos, piezas del folklor brasileño, hasta las





armonías del cool jazz y los musicales de Broadway. Un día comenzó a rasguear la guitarra apaciblemente, con mucha suavidad, tratando de imitar aquellas melodías y replicando a veces los ritmos sincopados del jazz. De ahí pasó a tocar piano en casas de amigos y familiares, quienes un día descubrieron que el muchacho tenía verdaderas cualidades. Tenía solo veinte años cuando comenzó a tocar en night clubs, y de ahí a trabajar en estudios de grabación, hasta que un día del año 1954 apareció acompañando con su guitarra al cantante Bill Farr, para luego formar su propio grupo llamado “Tom y su banda”. Empezaban a conocerse sus primeras composiciones, como aquella titulada “Orfeo de Conceição” compuesta en 1956 para una obra basada en el mito de Orfeo, adaptado al Brasil con el nombre de *Orfeo negro*. Más tarde, a raíz de su amistad con Joao Gilberto, como ya hemos referido, tiene lugar la pieza intitulada “Chega de saudade”, la cual se convertirá en un gran éxito en todo Brasil, para después en los años sesentas cumplirse su colaboración con el ya mencionado saxofonista Stan Getz en “Desafinado”, que los llevaría a los escenarios del Carnegie Hall.

Intentaremos aquí hacer una relación de las principales grabaciones de Jobim, aparte de las ya referidas. Luego de grabar en el sello Verve en 1963 *The composer of Desafinado*, el sello A & M (sello del trompetista Herb Alpert), graba el



álbum *Wave* que sería decisivo para su internacionalización en 1967. También de este año es el álbum *Cierto mister Jobim* donde las composiciones destacadas son “Bonita”, “Si todos fuesen iguales”, “Desafinado”, “Nunca te vayas”, “Fotografía”, “Surfboard”, “Otra vez”, “Calle del sol”, “Zingaro”, “Bonita”. Mientras que de *Wave* (Ola) son nueve piezas entre las que destacan “Ola”, “Mira hacia el cielo”, “Triste”, “Mojave”, “Lamento”, “Antigua”, “Diálogo” y se caracterizan por el tono contemplativo de la saudade y la presencia del mar, del paisaje marino en permanente diálogo con la interioridad lírica del poeta.

Ese mismo año 1967 Jobim recibe una invitación de Frank Sinatra para grabar en el sello Reprise, bajo la conducción del director y arreglista Claus Ogerman una selección de sus piezas, interpretadas por el gran cantante norteamericano, cuyo álbum lleva los nombres de pila de ambos: *Francis Albert Sinatra y Antonio Carlos Jobim*. Debo anotar aquí una infidencia personal. Tal álbum concertó para mí la admiración hacia ambos músicos en un LP que fue colocado obsesivamente en mi antiguo tocadiscos de adolescencia en la ciudad de San Felipe, cuya maravillosa sonoridad era compartida con numerosos amigos y familiares. Buena parte del poco inglés que sé, lo debo a la perfecta dicción de Frank Sinatra, cuyas canciones seguía álbum tras álbum, y era considerado por muchos como la mejor voz masculina del mundo. A la par de ser uno de los deleites musicales más amplios que me





pude prodigar, Sinatra fue para mí la mejor cátedra de inglés. Nadie como él, cantando en ese idioma, pronuncia las palabras con tal claridad, además de los matices y la belleza implícita de su voz. Disfruté de este disco apenas a los diecisiete años, gracias al alto grado lírico de ambos músicos y a los magníficos arreglos orquestales de Ogerman, se produjo en mí un especial embeleso, confirmado ahora, cuando terminé de poner el casete que atesoro. Aquí Jobim acompaña con la guitarra a Sinatra y hace eventuales intervenciones vocales muy sutiles, que aportan delicados relieves a la magnífica voz del cantante estadounidense.

A principios de la década de los setentas aparece otro de los grandes trabajos de Jobim: *Stone flower*, álbum que lo confirma como músico en piezas maestras como “Choro”, “Thezeza mi amor”, “Brasil”, “Flor de piedra”, “Amparo”, “Dios y el diablo en la tierra del sol” (para la película del mismo nombre) y “Andorinha” donde el tono poético es relevante. También de 1970 es el álbum *Tide* (Marea), donde el tema marinero es primordial y se hace patente el influjo del jazz en composiciones como “Cariñoso”, “Tema jazz”, “Recuerda”, “Marea”, “Katanga”, “Caribe”; su imantación marina es consustancial con el movimiento rítmico y armónico. En 1973 lanza un disco asombroso por el vuelo y densidad de su estro musical, con piezas antológicas como: “Ana Luiza”, “Matita Peré”, “Tren para Codesburgo”, “Llora corazón”,

“Un rancho en las nubes”, “Nubes doradas” y “Aguas de marzo”. Sus creaciones se van haciendo más complejas y experimentales, advirtiendo en ellas ecos tanto de la música popular como de la clásica, rasgos que se notan en otros trabajos de esa época de madurez, como *Matita Peré* en 1973 y en otro con el título de *Jobim y compañía* del mismo año.

Al año siguiente aparece Elis y Tom, uno de los más acabados, pues se trataba nada menos que de la más grande vocalista del Brasil: Elis Regina, fallecida relativamente joven, quien cumplió una rutilante carrera musical, patrimonio sensible del Brasil. De este trabajo con Regina todas son obras que pudieran representar lo mejor de la música de Brasil para el mundo: “Corcovado”, “Triste”, “Aguas de marzo”, “Retrato en blanco y negro”, “Por toda mi vida”, “Fotografía”, “Soneto de separación”, “Inútil paisaje” o “Modinha”, donde esta gran cantante nos eleva hacia espacios de arrobo. Escribí en esos años un poema a su memoria; cito algunos versos: “Por qué río de la luna corre esa voz dormida / en el corazón afrutado / Por qué lago sin sueño entra a saco esa voz / en tiempo de saudade / preámbulo alzado por los cuatro lugares / del músculo enamorado (...) Elis es mío también tu brebaje letal / lo bebo lentamente en esta tarde de agosto / mientras mi cigarrillo quema la punta de mis presentimiento / y las ilusiones se vuelven crudas / las puedo ofrecer a tu memoria / Elis pájaro del Brasil...” Hacia la mitad de esa década es de notar el álbum *Urubu* en 1976;





Sus creaciones se van haciendo más complejas y experimentales, advirtiendo en ellas ecos tanto de la música popular como de la clásica, rasgos que se notan en otros trabajos de esa época de madurez

mientras en la que sigue la expresión de Jobim se va penetrando de una serie de registros de la música pop, el jazz, el folklore brasileño, la música clásica, y aparece en 1980 *Terra Brasilis* en el sello Warner, obra que lo ubicará como uno de los músicos indispensables del siglo.

No es posible registrar aquí en qué consisten los logros musicales acaecidos en estos álbumes, por la enorme cantidad de músicos participantes de variados temperamentos, estilos y carismas; quienes deseaban aportar algo al maestro Jobim cada vez que éste decidía acometer una nueva empresa de grabación o presentarse en conciertos, en los cuales parecía poner un empeño perfeccionista. Casi al final de la década de los ochentas, Jobim grabó para el sello Verve el



álbum *Passarim*, de estupenda factura, para volver por sus fueros al inicio de la década siguiente con el extraordinario trabajo *Antonio Carlos Jobim and friends* en el sello Verve, en 1993. Esta importante grabación incorpora talento y genio de arreglistas, cantantes, intérpretes, compositores, saxofonistas, pianistas y percusionistas que bien puede recibir el calificativo de clásico.

Antonio Carlos Jobim y sus amigos es en verdad un homenaje al jazz donde participan los músicos John Hendricks en la voz; Ron Carter en el bajo; Herbie Hancock y Gonzalo Rubalcaba en el piano; Gal Costa en la voz; Alex Acuña en la percusión; Shirley Horn en el piano y la voz. Demás está decir que se trata de un personal jazzístico de primera magnitud para ese momento. Recordemos que Hancock fue uno de los jóvenes prodigios del jazz, y escribió entre otros temas la cinta de la película de Michelangelo Antonioni *Blow up* basada en el cuento de Julio Cortázar; después mostró por qué era uno de los brillantes jazzistas de la nueva generación. El cubano Gonzalo Rubalcaba es otro de los maestros pianistas del caribe y Gal Costa una de las eximias cantantes del Brasil, discípula de Elis Regina; Rob Carter, leyenda del jazz, interpretando el bajo; la guitarra impecable de Oscar Castro Neves; la extraordinaria voz masculina de John Hendricks y la exquisita guitarra de Oscar Castro Neves terminan de configurar este destacado elenco de músicos. Se producen coincidencias espectaculares cuando se unen los





pianos de Jobim, Hancock o Rubalcaba en algunas piezas como “Wave”; o en “La chica de Ipanema” al final lo hacen Rubalcaba y Jobim. La selección de canciones en este caso es la siguiente: 1. “Si todos fuesen iguales” 2. “Ella es Carioca” 3. “The boy of Ipanema” (“El chico de Ipanema”) 4. “Once I loved” (“Una vez amé”) 5. “Grande amor” 6. “No more blues” (“No más blues”) 7. “Agua de beber” 8. “La felicidad” 9. “Si todos fuesen como tú” 10. “Luiza” 11. “Wave” (“Ola”) 12. “Caminos cruzados” 13. “La chica de Ipanema”.

No sé si exagero con esta afirmación, pero me parece que todas las composiciones e interpretaciones de Jobim merecen el título de magistrales; su manera de cantar no se ciñe a una gran voz de altos registros ni a modulaciones virtuosas, ni hace alardes tonales; es más una voz nerviosa, trémula a veces, que expresa, transmite, comunica sentimientos profundos y conmovedores que alcanzan la fibra interior humana. A medida que se iban produciendo estas grabaciones, Jobim se iba entusiasmando, tanto por la cantidad de seres humanos que movía en todo el mundo, como en el propio ámbito de su familia y amigos, donde todos se iban contagiando de su entusiasmo. Así sus hijos Paulo y Elizabeth, frutos de su unión con Thereza Hernany, lo acompañaron como músicos y productores de sus discos; otro hijo suyo llamado Joao Francisco murió prematuramente. Luego, en

su segunda unión con Lontra Jobim, tuvieron a Maria Luiza, a quien Jobim dedicó varias hermosas canciones, y también le acompañaron en sus grabaciones. Después de la positiva resonancia del álbum con sus amigos, el músico se ilusionó con la idea de hacer un disco con viejas y nuevas canciones suyas y de algunos músicos próximos, cantando él y tocando el piano en la mayoría de los casos, en un proyecto donde iba a estar parte de su familia, músicos amigos de Brasil y otros de fama mundial, como el caso del australiano Sting y del brasileño Dorival Caymmi.

Así fue. Pautaron la grabación para el año 1994 en Nueva York y allí acudieron. Como se sabe, Antonio Carlos era un fumador empedernido y un amante de la bohemia. Recordemos aquellas grandes tenidas con el poeta Vinicius de Moraes por las playas de Río de Janeiro, especialmente de Ipanema, cuando los poetas se encerraban varios días a componer, a disfrutar de buenos tragos, habanos, abundantes comidas y compañías femeninas que no podían faltar. También es conocido el hecho de que Jobim era descuidado con su salud, no haciendo mucho caso de las recomendaciones médicas. Solía acudir a un consejero espiritual a quien consultaba siempre en momentos críticos, quien le daba consejos acertados con respecto a cuestiones personales, sentimentales o de salud, acertando en la mayoría de los casos.

Jobim se entregó al trabajo de grabación del disco junto a su familia. Estaba entusiasmado. Todo iba saliendo bien. El





proyecto se llamaría simplemente *Antonio Brasileiro Jobim*. Se pusieron manos a la obra y el resultado fue inmejorable. Ese fue el disco que adquirí en un aeropuerto de no sé qué ciudad, y me gustó tanto que me di a la tarea de grabarlo el mismo año desde el disco de acetato hasta un casete para llevarlo más cómodamente conmigo y poder oírlo en grabadores pequeños. Se trata de un verdadero banquete musical, donde por el lado A apreciamos la célebre pieza “Só danço Samba” que compuso con De Moraes; luego viene “Piano na Mangueira”, escrita en asociación con Chico Buarque, otro de los músicos brasileros que pueden ser considerados tocados por el genio, tal es la cantidad y la calidad de piezas que ha compuesto y ha interpretado acompañándose de su guitarra, y a quien yo pondero como el mayor de los músicos de Brasil después de Jobim. Chico es hijo del gran historiador Sergio Buarque de Holanda y además poeta y novelista.

Sigue en este álbum “Insensatez”, una de las más famosas piezas en colaboración con Vinicius y cantada en inglés por Jobim con una letra de Norman Gundel, la cual se disputa uno de los primeros lugares de interpretación en el mundo. A ésta le sigue “Querida” con letra y música de Jobim, y después “Surfboard”, pieza de prodigiosa instrumentación que imita el movimiento de las olas del mar. El invitado especial en este disco es Dorival Caymmi, quien compuso la letra y la melodía



de “Marachalanga”, así como de la siguiente “Maricotinha”. En ambas apreciamos un contrapunto de voces como pocas en la música moderna, donde figuran con todo su poder vocal los coros arreglados por los hijos de Jobim, Paulo, Elizabeth y María Luiza. Y por supuesto, la interpretación admirable que hace Sting de “Insensatez” al lado de Jobim.

En el lado B de la cinta apreciamos la letra y música de Jobim en “Pato Preto”, y su voz en la titulada “Para mi amigo Radamés”. En “Blue Train” nos hallamos frente a otros virtuosismos sonoros de este trabajo, donde se siente todo su influjo: en este caso la letra de “Tren azul” es de Ronaldo Bastos y la música de Lo Borges, mientras la letra en inglés es de la autoría de Jobim, quien se manejaba perfectamente en ese idioma. De seguidas tenemos “La Samba de María Luiza”, una de sus piezas más acabadas, que completa con su frescura aquella dulce y tierna melodía que le dedicara a su hija años atrás. También figura la música de Jobim para sus amigos futbolistas “Radamés y Pelé”, para luego rematar con un poema de Manuel Bandeira titulado “Trem de Ferro” (un tren de hierro cuyo sonido se percibe en todo su movimiento, en crescendo) con música de Tom Jobim, pieza que sirve de cierre a esta obra maestra de la música donde se percibe toda la emoción, la plenitud, el entusiasmo y la riqueza artística de su lenguaje musical.

Poco después de terminar la grabación del álbum en la ciudad de Nueva York, Tom Jobim se quejó de molestias uri-





narias y acudió a su doctor, Roberto Hugo Acosta Lima. Le hicieron un examen y le detectaron un tumor en la vejiga, recomendándole una cirugía a la brevedad posible, pero Jobim pospuso una y otra vez la recomendada intervención, debido en parte a que había consultado con su consejero espiritual y éste le había recomendado no llevar a cabo tal cirugía. Jobim, en vez de estar más calmado y operarse, empezó a trabajar en su próximo disco al que pensaba titular sencillamente *Tom Jobim*. Pero de nuevo se sintió mal y acudió al hospital Monte Sinaí en Nueva York, donde le practicaron la cirugía. Mientras se estaba recuperando, Jobim sufrió una embolia pulmonar producto de su adicción al tabaco, lo cual le provocó un paro cardíaco del cual se recuperó; pero al cabo de tres días sufrió otro paro que no pudo tolerar y le produjo la muerte.

Al día siguiente su cuerpo fue enviado al Brasil y sepultado en el cementerio San Juan Bautista de Río de Janeiro. En su entierro estuvieron presentes, entre muchos otros, sus buenos amigos Astrud Gilberto, Joao Gilberto y Edu Lobo. A los pocos meses saldría a la luz el álbum en ciernes, Antonio Brasileiro Jobim, nombre con el que fue bautizado este gran músico. Lo he oído una y otra vez en mi equipo Sony que traje conmigo desde la ciudad de San Felipe, donde pasé parte de mi adolescencia y de mi juventud, leyendo, escri-



biendo, trabajando, editando, cocinando, oyendo las piezas de tantos músicos y de tantas tendencias y épocas, y de cuya memoria me alimento a veces acompañado de las embriagadoras notas del bossa nova de este hombre que encaró la música por los cuatro costados.

Antonio Brasileiro, ahora mismo te veo en una foto coloreada por mi mano en el año 1994, en el pequeño casete donde enciendes tu habano y te preparas a brindarnos las notas de tu sonido excelso, de tu música inolvidable a través de la cual nos hiciste viajar hacia esos reinos infinitos de la dulzura, la nostalgia y la saudade. [2020]





LOS BEATLES, ESOS MUCHACHOS

Para nosotros, los de la generación del 50, la aparición de Los Beatles en el escenario de la cultura popular significó uno de los fenómenos más refrescantes, y de los que personalmente pude disfrutar más en plena adolescencia luego de la aparición del rock norteamericano, modalidad que surgió como respuesta y continuación del blue, el jazz y las baladas de los años 50 en Estados Unidos, país que describió una línea musical de extraordinaria fuerza, desde las primeras expresiones como el spiritual, los góspeles, las bandas callejeras de jazz, en clubes o bares, para luego anclarse en grandes orquestas que irían generando -con el desarrollo de la radio, la TV o el cine- lo que hoy conocemos por cultura del espectáculo.

Los Beatles son hijos directos del rock, tanto inglés como norteamericano. Oyeron las primeras piezas en la radio; después formaron parte de pequeños grupos en su ciudad natal -Liverpool- sobre todo uno, Los Quarrymen, -donde idolatraban a Elvis Presley- y luego de un rudo camino por bares de baja estofa y de numerosas audiciones llegaron a



Londres, donde hicieron una carrera meteórica que les llevó al estrellato en sólo cuatro años. John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr, antes de constituirse como el cuarteto más célebre de la música pop, hubieron de enfrentar crisis, rupturas y desencuentros hasta lograr un perfecto acoplamiento de voces, instrumentos, letras y melodías originales, y sobre todo, de una inmensa energía cuando estaban en escena.

Esta energía tuvo que ver con varios ingredientes: simpatía personal, desenfado, sentido del humor y una dosis de espontaneidad que, unidos a la buena presencia de los muchachos, contribuyó a que sus figuras se amoldaran bien a una extraordinaria gerencia promocional y publicitaria, que se adaptaba como ninguna otra a los iconos que necesitaban los jóvenes del mundo en ese momento. Fue precisamente su manager Brian Epstein quien logró éste milagro, con su talento extraordinario (cegado prematuramente); la parte musical se la debemos sobre todo a George Martin, quien, viendo el estupendo potencial de los muchachos, supo encauzarlos por la senda musical con oportunos arreglos musicales y consejos durante las grabaciones, que los cuatro jóvenes supieron aceptar, para desarrollar luego su propio talento.

De temas melódicos muy sencillos pero interpretados con una gran fuerza y frescura, Paul McCartney y John Lennon





se conocieron muy jóvenes en Liverpool en fiestas, integran grupos como Los Quarrymen y Los Silver Beetles, “Los Escarabajos Plateados” (que más tarde optarían por la “pegada” beat de la Beat Generation americana de poetas como Ginsberg, Kerouac, Ferlinghetti, Corso y Jones, –con la cual se identificaron también Bob Dylan y Charles Bukowsky– para lograr el “Beatle”) y se hacen amigos; cuando empiezan a cantar juntos sus voces se acoplan la una a la otra haciendo una armonía extraordinaria. Muchas canciones eran de su autoría y recogían buena parte del rock’n roll norteamericano de una manera original, pero bien entroncada con la raíz original del jazz, el blue y la música popular británica. Los Beatles eran hijos de clase obrera, de familias humildes, y supieron amalgamar en sus interpretaciones la fuerza original del rock ‘n roll estadounidense con la de la música tradicional y popular inglesa, con rotunda potencia natural.

La historia de estos cuatro muchachos es en verdad una especie de fábula que, a medida que se desenvuelve, va adquiriendo rasgos apasionantes debido al cúmulo de cosas que acontecen en tan corto tiempo, mientras acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales se dan cita justamente en esos años 60, donde hacen eclosión las manifestaciones más significativas de la cultura del siglo XX en todo el mundo. La llamada década prodigiosa fue escenario de una



serie de cambios cualitativos en los modos de pensar, generando nuevas propuestas estéticas, culturales, éticas y expresivas de toda índole, protagonizadas buena parte de ellas por una juventud ávida de transformaciones en lo social, lo educativo y lo cultural, frente a una sociedad que avanzaba –y avanza aún hoy, lamentablemente– de la mano de políticas belicistas y de un capitalismo voraz, cuyos modelos ya habían comenzado a hacer aguas desde entonces.

De hecho, cuando el rock irrumpe en la escena de los años 60, constituye una forma de resistencia cultural que propone justamente otras maneras de convivencia a través de terapias orientalistas, el psicoanálisis, la meditación o el uso de drogas como modos de acceder a otras realidades perceptivas, y no como el vicio alienatorio que ha dado lugar al narcotráfico; además de una convivencia colectivista que opta por la paz y no por la guerra, y ofrece la opción de ejercer el amor, contra el egoísmo acumulativo de la competencia. Todo esto tomó posesión de los jóvenes de aquella década, comenzando sobre todo por una educación libre del yugo académico, y de un arte que pueda expresar las libertades individuales de la imaginación creadora, como se propugnaba desde la poesía, la música, la pintura y el cine. En Estados Unidos y las principales capitales europeas comenzó a irradiar una nueva cultura hacia América Latina donde coexistían elementos de marxismo, psicoanálisis, yoga, meditación orientalista y un renacer de las expresiones de vanguardia como el cubismo, el surrealismo, el dadaísmo, el creacionismo, el arte abstracto y





hasta la metafísica cobraron un nuevo sentido en los años 60, cuando los grupos y bandas de rock devinieron en grupos pop, y entonces el arte surge para desentrañar la hipocresía de la sociedad de consumo, los conformismos derivados del trabajo alienado y la educación conformista.

Collage de expresiones de los años 60

A principios de los años 60 un demócrata como J.F. Kennedy lanza su candidatura para superar el modelo republicano que asfixiaba -y asfixia aún- a los EEUU. Fidel Castro toma en Cuba el poder por las armas y logra una Revolución; cae en República Dominicana el dictador Trujillo; en el sur de los EEUU comienza la lucha por los derechos civiles; mientras que en la cultura surgen figuras relevantes dentro el teatro, la danza (R. Nureyev) el cine (Federico Fellini y M. Antonioni, la Nouvelle Vague del cine francés), el rock (Elvis Presley, Chubby Cheker). Justamente, cuando la “beatlemania” se enciende en 1964 las tendencias musicales y de la moda hacen efervescencia: la gran esperanza negra, Martin Luther King, ofrece encendidos discursos por una sociedad más justa para los afroamericanos negros: King gana el Premio Nobel de la Paz y poco después es encarcelado (muy buen ejemplo del medio donde lucha); se comete en 1965 el peor error de la política internacional de los EEUU: la fallida invasión a Vietnam, que supuso una grave derrota ideológi-

ca, mientras surgía una enérgica respuesta estudiantil sobre este hecho en todo el país. No se hizo esperar la respuesta por parte de poetas y escritores y trovadores como Bob Dylan, Joan Baez, John Lennon, Truman Capote y Norman Mailer. La llamada Revolución Popular China con Mao a la cabeza se había fortalecido en 1966.

Mientras en Francia en 1968 en el llamado Mayo Francés se sublevaban los estudiantes forjando el sueño de una nueva cultura para una nueva sociedad; y a finales de 1968 asesinan a dos esperanzas revolucionarias: Martin Luther King y Ernesto "Che" Guevara (ya habían asesinado a J.F. Kennedy); es decir, mientras unos construyen sueños justos, otros los destruyen. Acontecimientos políticos se mezclaban a sucesos culturales como el estreno de importantes películas: *La fierecilla domada* de Zefirelli o *Una Odisea espacial* de Kubrick, entre muchas otras; o el estreno del musical hippie Hair, mientras que John Lennon y Yoko Ono exigen libertad, paz y amor desde la cama del Hotel Hilton en Ámsterdam. Acaece el Festival de Woodstock, la mayor concentración hippie del mundo, donde toca su guitarra maravillosa Jimmy Hendrix, entre muchos otros. El cohete Apolo XII despegaría desde Cabo Kennedy llevando consigo al primer hombre que caminaría en la superficie lunar, Neil Armstrong. Es difícil encontrar una década más agitada, polémica, dinámica y apasionante que esta.

Los primeros singles





Los Beatles lanzaron su primer disco sencillo en octubre de 1962: *Love me do / I love you*, al que siguieron varios sencillos en 1963: *From me to you / Thank you girl* y *She loves you / I'll get you* y *I want to hold your hand / This boy* y muchos otros sencillos le siguieron en años sucesivos hasta 1968, extraídos de sus Larga Duración LP (Long Playing), grabados la mayoría de estos por la firma Parlophone de Inglaterra.

El primer LP de Los Beatles fue *Please please me*, donde la mayoría de las canciones están compuestas por John Lennon y Paul McCartney, quienes llevarán en adelante la mayoría de las composiciones hasta el final de su carrera en 1968, alternándose con temas compuestos por George Harrison, otras por Ringo Starr u otros compositores de la época, que admiraban. Como todos sabemos, Harrison tocaba la primera guitarra; Lennon la segunda; McCartney el bajo y Starr la batería, aunque ello no significaba que no pudieran tocar otros instrumentos distintos (todos tocan el piano) en las grabaciones; como es el caso de McCartney, quien es un multiinstrumentista. Las voces principales frecuentemente eran las de John y Paul, pero se turnaban todos para hacer los coros, bien fuera con Harrison o Starr, y sonaban siempre muy acopladas y dotadas de energía; los instrumentos se oían claramente y las interpretaciones surgían con mu-



cha fuerza melódica y decantación armónica, fina, brillante. Todo ello, aunado a sus presencias físicas impecables y alegres, de gestos divertidos y graciosos, terminó por configurar un cuarteto único en su clase.

Las campañas promocionales de Los Beatles resultaron de tanto éxito, que pronto ascendieron a un grado de popularidad mundial, convirtiéndose en iconos de la juventud. Ya no se trataba sólo de figuras musicales, sino de prototipos culturales, símbolos de lo que ansiaban ser los jóvenes: exudaban libertad y alegría; transmitían una frescura que no se había visto hasta ese momento. No eran músicos demasiado virtuosos ni habían estudiado en academias, pero sus composiciones tenían mucho vigor y sabían transmitir sus sentimientos de manera rotunda; cualidades personales que, como dije antes, fueron aprovechadas al máximo por Brian Epstein y musicalmente por George Martin. Lo demás lo hicieron los medios: televisión, radio, cine y periódicos se dieron un banquete con sus declaraciones, entrevistas y ocurrencias. Se publicaron documentales, biografías, dossiers, libros, revistas que terminaron por conformar un “producto” perfecto de consumo cultural para toda la década. En Venezuela Los Beatles tuvieron gran influencia; un grupo de aquella época, Los Darts, interpretó varias de sus canciones en castellano como pocos grupos de América Latina lo hicieron; otros grupos de rock nuestros como Los Impala y Los 007 tuvieron decisiva influencia de ellos.

Los Beatles prosiguieron durante los años 70 con sus carre-





ras cada uno por separado, luego de la disolución del grupo en 1970; grabaron su último disco *Let it be* en 1970, que había sido anterior como producción musical a *Abbey Road*, lanzado en 1969. A continuación realizaré una enumeración cronológica de los discos de Los Beatles haciendo énfasis en sus compositores principales. Como sabemos, la vida de Lennon fue cegada en 1980 –justo cuando el músico tenía cuarenta años– y luego George Harrison murió de cáncer en 2001, dejando este último una significativa obra musical con características propias. En menor proporción, la figura musical de Ringo Starr, percusionista de personalidad afable, colaboró en varias grabaciones de sus compañeros de grupo. Antes de llevar a cabo este seguimiento, quisiera decir que estuve muy tocado por Los Beatles desde mi adolescencia; aprendí sus canciones y las canté acompañado de mi guitarra o de mi cuatro, alternándolas con boleros, vales criollos, canciones y baladas de música latinoamericana; me brindaron y brindan aún instantes de alegría que considero hoy por hoy mis mayores tesoros junto a la poesía, el arte, la cocina, el amor y la amistad: soy quien soy debido a ello, a los momentos plenos que puedo compartir con los demás.

Trayectoria indetenible

En el primer LP de Los Beatles, *Please please me* (1963) hay ocho canciones de Lennon-McCartney “I saw her standing



there", "Misery", "Ask me why", "Please please me", "Love me do", "P.S. I love you", "Do you want to know a secret" y "There's a place". Las otras seis son de otros autores, pero bien impregnadas del estilo Beatle: "Anna", "Chains", "Boys", "Baby it 's you", "A taste of honey" y "Twist and shout". Desde aquí se define muy bien el estilo de la dupla Lennon-McCartney para futuras interpretaciones: la poderosa voz de McCartney se deja sentir en "I saw her standing there" y en la balada suave "A taste of honey", mientras la de Lennon destaca más en piezas de rock'n roll como "Twist and shout".

¿Por qué tuvieron tanto éxito las canciones de los Beatles de esta primera época? ¿Por qué generaron la Beatlemania? Muy sencillo: porque todas eran canciones de amor para las chicas, y las chicas les retribuyeron su amor con delirante pasión.

El segundo LP es *With The Beatles* (1963) donde hay igualmente siete canciones escritas por Lennon-McCartney, una por George Harrison ("Don't bother me") y seis más no compuestas por Los Beatles. Aquí se perfeccionan aún más los duetos de John y Paul, y las segundas y terceras voces aparecen claramente. Los temas son: "It won't be long" y "All I've got to do" interpretados por Lennon con toda la potencia de su voz, así como "Please Mr. Postman" de Holland; mientras que McCartney se vuelca sobre "All my loving" y





A partir de *Help!* se hizo una película curiosa, dirigida también por Richard Lester, casi sin diálogos, donde Los Beatles iban de aquí para allá corriendo por diversos paisaje

“Till there was you”, de Wilson. (Recuerdo bien que de ésta canción hicimos en San Felipe, estado Yaracuy, Venezuela, una versión varios amigos, entre mi hermano Ennio Jiménez Emán, Rafael Garrido y mi primo Rayner Coletto, con el título de “Así como tú” y la cantábamos mucho) En el lado 2 del disco apreciamos la famosa “Roll over Beethoven” de Chuck Berry, interpretada por Harrison, quien también lo hace con “A devil in her heart” (de Drapkin); mientras que Lennon lo hace con “Not a second time” de su autoría, y “Money” (de Bradford-Gordy); por su parte McCartney lo logra con “Hold me tight”. A Ringo Starr le corresponde esta vez de “I wanna be your man” de Paul y John, con lo cual tenemos el segundo gran producto original de Los Beatles para el mundo, su marca inconfundible, que vendió de este disco la bicocha de medio millón de copias en ese solo año.

Al año siguiente tenemos a *A hard day's night* (1964) con trece

temas compuestos todos por Los Beatles, los cuales sirvieron para una película del mismo nombre dirigida por Richard Lester, que resultó un filme muy divertido (prácticamente sin argumento) y sirvió de plataforma promocional para el grupo en todo el mundo, dando origen a su vez a unos dibujos animados y tiras cómicas muy divertidos. Sobresalen aquí las interpretaciones de McCartney con su voz diáfana “Things we said today”, “Can’t buy me love” y “And I love her”. De este clásico de la primera etapa me gustan “If I fell”, del dueto, “I should have known better” de Lennon; mientras que Harrison se luce con “I am happy just to dance with you”; mientras que “Tell me why” se adapta perfecto al estilo de Lennon. “Anytime at all” y “I’ll cry instead” terminan de coronar las espléndidas interpretaciones de Lennon y Paul hace lo suyo con “Things we said today” (la guitarra de Harrison es aquí elocuente).

Pero el álbum sirvió ante todo para confirmar la impresionante capacidad de Lennon para llevar la voz principal en las piezas de mayor vigor dentro del género del rock and roll, cuestión que se constata en “When I get home” y en “I can’t do that”. Finalmente el producto Lennon-McCartney se muestra en todo su esplendor en “I’ll be back”. Cabe destacar la calidad interpretativa de la canción “I am happy just to dance with you”, donde el talento del grupo se muestra completo en voces e instrumentos, especialmente la guitarra de George Harrison y el magnífico bajo de McCartney, considerado por muchos el mejor bajo de la música pop.





En *Beatles for sale* (1964) observamos cómo la personalidad de Los Beatles se afianza de modo más reposado y acoplado, maduro y menos estridente, en ocho canciones de su autoría, todas magníficas: “No reply”, “I’m loser”, “Baby’s in black”, “I’ll follow the sun”, “Eight days a week”, “I don’t want to spoil the party”, “What you’re doing”. La extraordinaria voz de McCartney brilla en “I’ll follow the sun” y en el rock and roll “Kansas City” pero la voz de John lo supera en la extraordinaria “Mr. Moonlight”.

Arribamos a la primera cima del grupo, que a mi modo de ver inaugura la música pop en el mundo, el álbum *Help!* (1965) donde hay sumo cuidado en la grabación, una mayor nitidez instrumental y voces más educadas y plenas de matices, de un vuelo lírico y experimental, tanto en la pieza “Help!” de Lennon como en otras composiciones suyas que ya empiezan a diferenciarse de las de McCartney como “You’ve got to hide your love away”, “Another girl” y “You’re going to lose that girl”, “Ticket to ride” e “It’s only love” donde se impone el genio de Lennon tanto interpretativo como compositivo. Hay una interesante canción de Harrison, “I need you”, así como la balada que viene a ser la primera gran obra maestra de McCartney: “Yesterday”. Esta pieza se convertiría con el tiempo en la más famosa y versionada de McCartney, llegando a ser la canción más versionada de la música



popular en el mundo, superando incluso a “Summertime” de Gershwin. En ésta, Paul se adentra en los recuerdos de su ayer, su infancia y sus amores con un deslumbrante lirismo. A partir de *Help!* se hizo una película curiosa, dirigida también por Richard Lester, casi sin diálogos, donde Los Beatles iban de aquí para allá corriendo por diversos paisajes (la playa, la nieve) y haciendo locuras mientras sonaba la música de sus canciones, e inspiraría a los primeros videoclips del mundo. El formato se siguió usando después como modelo para promocionar discos, con éxito enorme. La película está filmada a todo color y en exteriores; lo contrario de **A hard day’s night** del mismo Richard Lester, en blanco y negro y filmada en estaciones, habitaciones y trenes, que daría luego origen a unas tiras cómicas e historietas animadas que se hicieron muy populares.

Está aquí también el clásico *Yellow submarine* melodía pop por excelencia interpretada por la voz nasal de Ringo Starr, que serviría después de motivo central para una película del mismo nombre que se convertiría en filme de culto por tratarse de una de las cimas del cine pop, una película de dibujos animados dirigida por George Dunning con guión de Erich Segal que mezcla el viaje de *El submarino amarillo* a través de Pepperland, es decir, la tierra del Sargento Pimienta, viaje maravilloso a través de varios mares (del Británico, del Tiempo, de la Nada, de los Monstruos, de los Agujeros) donde se mixtura el arte psicodélico: una batalla entre la





belleza, representada por Los Beatles en un reino de amor, paz y belleza, y otra por los Blue Meanies que representan la guerra y el mal. Las guitarras son de Lennon y Harrison, y el bajo y la batería de McCartney y Starr, con una serie de extraordinarios efectos creados todos por el talento de George Martin, consiguió verdaderas obras instrumentales.

En *Rubber soul* los clásicos de Harrison y Lennon-McCartney están repartidos de la siguiente manera: “Drive my car” de Paul con una guitarra y un bajo de primera línea; “Norwegian Wood” de Lennon con una letra fuera de serie, un verdadero poema; “You won’t see me” de McCartney y “Think for yourself” de Harrison, una pieza brillante; “The Word” y “Michelle” de McCartney, esta última, la balada más interpretada de Paul después de “Yesterday”. Otra es “What goes on” clásica de John y Paul interpretada por Ringo. Otro de los grandes clásicos de John es la balada “Girl” llevada a cabo a través de un abordaje lírico novedoso, que deja atrás la época del Yeah Yeah, y la memorable “In my life” donde Lennon realiza un soberbio poema acerca del pasado, su infancia y adolescencia; además de “Wait” y “Run for your life” piezas que subrayan una vez más la capacidad creadora de Lennon en plena ebullición. Estos artistas se influenciaron mutua y constantemente, conformando un estilo compacto, probado incluso frente a grandes multitudes: su soni-



do en vivo seguía siendo extraordinario y les garantizó una audiencia mayor, convirtiéndolos en los ídolos supremos de la música pop. Aclaremos aquí el término “pop” es un apócope de “popular”, es decir, de la cultura que se hace y proviene de la calle (por contraposición a la cultura de élites, que surge en espacios privados) y que además la fonética de “pop” alude a algo detonante, a una explosión, con lo cual el vocablo gana en significado.

En *Revolver* (1966) se advierte claramente la mano en la producción y arreglos de George Martin en cuanto a calidad de sonido para destacar claramente los estilos individuales de cada uno de los músicos, desde los registros minimalistas de George Harrison en “Taxman”, con su voz y su guitarra de acordes secos y punzantes, donde la brillante batería de Ringo Starr juega un papel importante; pasando luego a los arpegios barrocos de “Eleanor Rigby”, una de las piezas icónicas de McCartney, tanto por la elocuencia poética de la letra como por la orquestación de violines y cellos que acompañan las acopladas voces de los jóvenes. Luego tenemos otra de las piezas representativas de Lennon en “I’m only sleeping”, la cual transmite ciertamente esa sensación de soñar con ecos surrealistas; los acordes vanguardistas de Harrison; el bajo de McCartney hablando por sí solo completan esta balada maestra que marcó pauta en la música pop de entonces. “Love you to” es Harrison en estado puro con su sitar y los ecos hindúes tanto en la voz como en la





**En este año 1967
comienzan serias
desavenencias en el
grupo; los problemas
personales se juntan
a los profesionales;
los negocios en la
firma discográfica
Apple de su
propiedad**

percusión; la orquestación está asimilada a la voluntad de aire místico propio de la búsqueda de Harrison. “Here, there and everywhere” es una de las canciones de McCartney que transmiten el sentimiento amoroso mediante la ternura, y ellos lo comunican sin mayores ambages ni rebuscamientos pseudo-románticos. El soporte vocal de sus amigos es sencillamente soberbio. De “Yellow submarine” ni qué hablar. Se trata de una pieza pop por antonomasia, donde al arte arreglístico de George Martin llega a su cúspide por la vía de imágenes pop en estado puro, con la voz principal de Ringo Starr en la interpretación, la cual se adapta perfectamente al carácter narrativo de la pieza y luego serviría de apoyo para hacer una película y realizar un disco sobre el tema de un submarino amarillo conducido por Los Beatles que hace un viaje por varios mares delirantes. “She said she said” es otra vez Lennon con su voz nasal y poderosa transmitiendo sus desgarraduras en medio de una atmósfera vanguardista



donde Martin vuelve a lucirse con sus admirables arreglos. “Good day sunshine” es otra vez McCartney con una voz y un estilo muy distinto al de Lennon; pero al acoplarse en las voces hacen una aportación de primera línea a la música pop. En “And your bird can sing” notamos exactamente lo contrario. Lennon lleva la voz cantante acompañado por la fabulosa guitarra de Harrison siguiéndola a un ritmo rapidísimo, acaso la de ritmo más veloz de todo el álbum. “For no one” es otra balada lírica de McCartney también dentro del espíritu barroco y un piano de fondo seguramente arreglado por George Martin, así como los instrumentos de viento. “Doctor Robert” es una canción rocanrolera de John Lennon para salir de la monotonía del pop, busca cierta elementalidad para zafarse del experimentalismo general del disco, lográndolo sólo a medias, porque de nuevo el poder de las voces se impone para dar brillo a una canción simple. “I want to tell you” es otra vez Harrison en su investigación sonora de reminiscencias hindúes con una voz notablemente diferenciada, que suele brillar más cuando sus compañeros de grupo ayudan al realce de la pieza con instrumentaciones de primera línea. En “Got to get you into my life” la personalidad musical de McCartney se pone en evidencia, cuando la pieza ahoga de modo expreso la voz en la canción más corta del disco; mientras “Tomorrow never knows” constituye una experimentación de Harrison y George Martin en la parte electrónica; la voz pastosa de Lennon se une a la de Harrison para cerrar con broche de oro este disco que marcó pauta en el trabajo del cuarteto.





El Sargento Pimienta y la era dorada del pop

Este poder innovador se concentraría luego en todo su esplendor en el LP *Sergeant Pepper's lonely hearts Club Band* (1967), considerado con justicia la obra cumbre de la música pop y donde brilla el genio arreglístico de George Martin, con una serie de espectaculares orquestaciones de sonidos inéditos hasta entonces. En la portada del disco figura un collage con las caras en miniatura de los más disímiles personajes, actores, escritores, músicos, científicos, políticos, obra del artista Klaus Voorman, rodeando a La Banda de Corazones Solitarios del Sargento Pimienta, en una soberbia metáfora colectiva donde se casa la poesía con la música y la soledad se llena de belleza. Son doce temas donde no hay desperdicio alguno. En la pieza que da título al álbum se oye la voz de Paul cantando desde el fondo, seguida por la guitarra y la batería, los bronces y los violines. La siguiente "With a Little help from my Friends" la lleva la voz nasal de Ringo como surgida de un cuento infantil; el título de la canción se convierte pronto en un lema universal sobre la amistad.

Luego viene "Lucy in the sky with diamonds", un tema eminentemente psicodélico relacionado con los efectos alucinantes del ácido lisérgico (LSD) que dio mucho que hablar

entonces; tema cantado y abordado en el filme *Yellow submarine* mediante figuras cambiantes y coloridas de bailarinas, flores, árboles que crecen vertiginosamente y la presencia de Jeremy, el famoso hombrecito burlón que a mí se me parece a un cronopio de Julio Cortázar. En “Getting better” el bajo y la voz de McCartney son extraordinarios, como en “Fixing a hole” y “She’s leaving home”, ésta última una de los mejores poemas suyos que habla de una jovencita que abandona su hogar; mientras que la surrealista “Being for the benefit of Mr Kite” es de Lennon, y “Within you without you” de Harrison es la pieza donde brilla más su sitar. Vuelve Paul con sus “When I’m sixty four” de inspiración netamente inglesa, así como su “Lovely Rita”, y las dos últimas de Lennon: “Good morning good morning” y “A day in the life”, donde Lennon alcanza su máxima expresión poética, basada en un hecho trágico de la muerte de un joven en Londres, con todo el arsenal pop a su servicio.

En diciembre de 1967 la expresión psicodélica se continúa en *Magical Mystery Tour* que también merece un filme lleno de todos esos elementos para dar la idea de un verdadero viaje hacia una realidad alucinante, que habla en ese momento de una capacidad experimental importante. Los Beatles trabajaban probando con nuevas posibilidades: música atonal y electrónica dodecafónica, oriental, rock, pop, balada, blue, folk y sus formas intermedias. *Magical Mystery Tour* cuenta con un coro fabuloso y la calidad vocal de McCartney como nunca, probada en “Your mother should know” mientras





Lennon lo hace en “I am the walrus” donde se produce la metamorfosis de Paul en foca. El más puro estilo baladístico-lírico de McCartney se aprecia en “The fool on the hill”, otro de sus grandes éxitos. Finalmente la excepcional “Blue jay way” de Harrison, que nada tiene que envidiarle a las composiciones de sus compañeros; y una última autoría de los cuatro donde todos se hallan volando en ese viaje. “Flying”: la melodía nos deja flotando en medio de una serie de efectos acústicos de primera magnitud.

En este año 1967 comienzan serias desavenencias en el grupo; los problemas personales se juntan a los profesionales; los negocios en la firma discográfica Apple, de su propiedad, no marchan bien y los desenvolvimientos personales de cada uno se imponen sobre su condición grupal: ya está casi decidida la disolución del grupo, han terminado las giras y apenas se reúnen para grabar dos nuevos LP.

The Beatles (1968) mejor conocido como *El Álbum Blanco* es un álbum doble con una cantidad significativa de canciones y donde vuelve a confirmarse su genio cambiante y dinámico, presto a experimentar con nuevas formas. Esta vez Harrison se pone a la par de la dupla principal, con un álbum de decantación musical. Tenemos la figuración de Lennon en piezas como “Dear Prudence”, lírica; la alucinada “Glass Onion”, “The continuing history of Bungalow Bill” (un rela-



to mágico) y “Hapiness is a warm gun”, texto sacrílego que alude al placer sexual. Mientras, McCartney ofrece piezas menores para ser cantadas a coro como “Obladi Oblada” y “Wild honey pie” en la tradición británica; o de mediana calidad como “Back in the USSR”. En el lado 2 tenemos en cambio a un McCartney lírico de primera importancia en las baladas “Martha my dear” (una canción a su perra), “Rocky Racoon” y sobre todo “Blackbird”, poema a un mirlo negro extraordinario, y “I will”. Lennon brilla aquí con “I’m so tired” y “Julia”, la primera una canción de corte existencialista; la otra se vuelca al mundo infantil y nostálgico. Harrison figura con “Piggies”, -nada especial- y mucho menos Ringo con “Don’t pass me by”.

En el disco 2 del *Álbum Blanco* tenemos a Lennon con su blues más famoso: “Yer blues” que me complací en cantar cada vez que pude, pieza soberbia en homenaje a ese género inmortal, que además le sirve a Lennon de catarsis. Lo mismo ocurre con las excepcionales piezas “Sexy Sadie” y “Everybody got something to hide except for me and my monkey” el título más largo de Los Beatles, en un derroche de imágenes surreales y oníricas. En “Helter Skelter” Paul logra transmitirnos su virtuosismo instrumental en una pieza nada brillante, donde se impuso la forma sobre el contenido; mientras que Harrison sí logra una belleza única en su “Long, long, long” usando de nuevo el sitar hindú. Pero donde Harrison alcanza su cima en este disco -uno de los grandes logros de su carrera- es en “While my guitar gently





weeps” donde el tema de la guitarra es expresado por el mismo instrumento con la ayuda del británico Eric Clapton, uno de los mejores amigos de George y de los grandes virtuosos de la guitarra rock. Se trata de un nuevo clásico de Harrison. En la cara 2 del segundo disco tenemos al clásico “Revolution” de Lennon, una sátira al poder político más que una afirmación de la revolución, usando una instrumentación de primera línea, sobre todo de guitarras. Una parodia de las viejas canciones inglesas realiza McCartney en “Honey pie”, sin mayores hallazgos, mientras que “Savoy truffle” de Harrison supera a mi entender a las canciones de Lennon-McCartney en esta cara. Ringo sigue estando por debajo de todos ellos en “Good night” que cierra el álbum en una suerte de despedida.

A principios de 1969 se comenzó a producir la primera versión del álbum *Let it be*, que al principio se llamaba “Get back” aludiendo al regreso de Los Beatles, que después se afinó en enero de 1970. La idea era presentar a unos Beatles libres, tocando en el estudio o en una azotea de Londres, y lo logran con creces, en una suerte de documento de despedida mostrando a unos músicos maduros y aún amigos. Los temas más relevantes del lado A de *Let it be* son el rock “The one after 909” cantado por Lennon con gran picardía, así como “Dig a pony” y “I’ve got a feeling” interpretadas por John, y que pueden considerarse unos verdaderos broches

de oro de su carrera como rockero; mientras Paul opta por los temas lentos y poéticos como “Let it be” de melodía muy pegajosa. En cambio en “Don’t let me down” se produciría la perfecta simbiosis de Paul y John en lo referente a voces.

El lado B comienza con un excelente tema de Harrison: “For you blue”. Vuelven John y Paul por sus fueros en el logro de “Two of us” como el dueto más perfecto de la música pop (donde habría que ubicar también a los brillantes duetos de los Bee Gees) y en “Maggie Mae” Lennon pone todo el poder de su voz ácida para narrar la historia de un personaje, mientras Paul se luce con una canción elaborada ampliamente orquestada, que va a convertirse en un tema inolvidable: “The long and winding road” un logro lírico de alto vuelo donde los crescendos de violines van ganando terreno en una zona poética considerable, y será germen para posteriores indagaciones musicales de McCartney en el territorio sinfónico. George Harrison ensaya una suerte de extraordinario vals, único en su clase dentro de la producción del grupo: “I me mine”; mientras que “Across the universe” configura uno de los poemas más hermosos de los escritos por Lennon y da una idea muy cabal de lo que pudo expresar este trovador cuando se adentró en el campo metafísico de la poesía. Cierra el LP con “Get back” un llamado al regreso de un personaje a su condición sexual y humana verdadera. El álbum sirvió de base para la realización de un filme dirigido por Michael Lindsay-Hogg que obtuvo en ese año 1970 el Oscar de Hollywood a la mejor banda sonora (mejor adaptación musical)





por la canción “Let it be”, aunque los Beatles no asistieron a la ceremonia de entrega. Funciona el filme como documento importante de la última época de Los Beatles unidos, tocando en una azotea de Londres y conversando en los estudios de grabación, entre anécdotas, chistes y tomas divertidas donde aparecen los hijos de Paul bromeando con Ringo y Yoko Ono bailando con John el valse compuesto por George. Es célebre la participación en este disco del músico estadounidense, cantante y pianista Billy Preston, que acompañó a Los Beatles a tocar en la azotea en varias canciones, y por entonces recibió el calificativo de “el quinto Beatle”.

Arribamos ahora al último Larga Duración de Los Beatles: *Abbey Road* (1970) que alude a la Calle de la Abadía en Londres donde estaban situados los estudios de grabación de Apple Records. Ahí figura de primera la canción de Lennon “Come together” una verdadera creación mezcla de funk y blues, muy agresiva, con cuchicheos de John, un tema con el que habían contribuido otras personas como Timothy Leary, y John la rehízo con su estilo completamente. Luego, sigue la que es probablemente la mejor canción del álbum y de mayor calidad que haya compuesto George Harrison: “Something”, a la que Frank Sinatra consideró “la canción más bella de todos los tiempos” o algo así. Lo cierto es que la pieza encontró su lugar definitivo por propios méritos en la historia de la música popular por su riqueza armónica, su

hermosa letra y un acabado interpretativo donde la guitarra de George brilla como nunca. Las piezas de McCartney "Maxwell silver hammer" y "Oh Darling" no agregan demasiado a su producción, como tampoco "Octopus's garden" de Ringo Starr; mientras que "I want you (She's so heavy)", una larga pieza de casi ocho minutos, logra expresar en un crescendo extraordinario la tensión rítmica y melódica de un estado de ánimo de manera transgresora, agresiva, que refleja en gran parte de la pulsión creadora de Lennon, su espíritu rebelde, con una guitarra de fondo completamente desgarradora.

En el lado 2 de *Abbey Road* nos hallamos con otra sorpresa de Harrison: "Here comes the sun", una especie de oda al sol naciente (sería interesante hacer un cómputo y un acercamiento a las canciones de los Beatles dedicadas al sol y al amanecer) de una peculiar belleza. Una vez más, Harrison sorprende con su capacidad creadora. En "Because" un impresionante coro de Paul, John y George nos depara una canción neobarroca, una filigrana sonora que va ampliándose hasta alcanzar su cúspide en los colores vocales de una alabanza a la naturaleza. Continúa el Rey Sol, "Sun King" protagonizando otra vez un amanecer (¿aludirá a un nuevo rumbo por recorrer, después de la separación del grupo?), es decir, la vida continúa y hay que aceptar sus retos. McCartney escribe un tema banal hablando sobre los asuntos financieros del grupo ("You never give your money"), mientras Lennon inserta los temas "Mean Mr. Mustard" y "Polythene





man” que tampoco lucen trascendentes, como tampoco el de McCartney “She came in through the bathroom window” o “Golden Slumbers” hasta arribar a “The end”, literalmente el anunciado final del recorrido Beatle en un tema memorable.

Pudiéramos decir que Los Beatles se convirtieron en un mito moderno, debido a las cualidades antes expresadas. Sus canciones nos hablaron siempre de amor, paz, dignidad, alegría; transmitían goce y plenitud, incluso oyéndolas como música de fondo. Hasta en los momentos más fuertes, se inclinaban por los sueños, los viajes alucinantes, el asombro, la nostalgia y la melancolía, sin excluir los temas espirituales o de compromiso social y político, el humor poético y la balada de amor, sensual o filial. Dieciocho años primero y veinticinco después de su disolución como grupo, comenzaron a editarse varias colecciones con sus grabaciones mientras ensayaban en vivo, que a continuación comento.

Grabaciones posteriores

La primera grabación es *The Beatles Past Masters I y II* (1988) contentiva de pistas que no fueron lanzadas en álbumes de estudio, aunque ampliamente conocidas ya, sobre todo de la primera época en el volumen I, mientras el II es más interesante por cuanto contiene una inclusión de temas como “Day tripper”, “We can work it out” “Lady Madonna: The



Inner Light”, “Hey Jude” o “The ballad of John and Yoko”, “Old Brown shoe”, “Across the universe” o “Let it be” en sus versiones originales, constituyendo 33 versiones distintas de piezas conocidas, muy interesantes para nosotros los beatlemaníacos.

La segunda de ellas fue *The Beatles live at the BBC* (1994) una recopilación de las presentaciones realizadas en la BBC de Londres entre 1963 y 1966, con una cantidad de temas desconocidos como “From us to you”, “I got a woman” (de Ray Charles), “Too much monkey business (de Chuck Berry), “Young blood” (de Lieber y Stoller), “A shot of rhythm” (de Thompson), “Baby it’s you” (de Burt Bacharach) y muchas otras, alternadas con diálogos en el bus, en la calle, en el estudio, o mezcladas estas a canciones suyas donde se dejan ver claramente cuáles son las raíces musicales de Los Beatles en cuanto a rock and roll, blue y jazz, y cuáles fueron sus modelos musicales e ídolos: Chubby Checker, Chuck Berry, Elvis Presley, Ray Charles, Fats Waller. Jerry Lieber y Mike Stoller, Robinson, Johnson y muchos otros.

A este siguieron las famosas *Anthologies* en los años sucesivos. En *Anthology I* (1995) aparece la primicia mundial de “Free as a bird” de John Lennon, remasterizada e interpretada por los cuatro Beatles en memoria de su amigo fallecido. Oír de nuevo la voz de Lennon cantando con sus amigos resulta realmente conmovedor, con la guitarra de fondo de Harrison.





Otras como “In spite of old the danger”, “You’ll be mine” y otras piezas instrumentales de Paul se escuchan aquí, y otras no conocidas ni grabadas antes como “Hello Little girl”, “Like dreamers do”, “Bésame mucho” (de Consuelo Velásquez, interpretada por Paul, una verdadera rareza) varios diálogos de John (en su homenaje) y piezas clásicas de la primera época. Son casi setenta canciones que, vueltas a oír, recobran una vitalidad asombrosa. Se agregan a este personal nada menos que Pete Best (el baterista primigenio de Los Beatles, antes de Ringo), el piano de John Lowe, el bajo de Stuart Sutcliffe; la voz de Tony Sheridan y baterías adicionales, en dos canciones debidas a Colin Hanton y Andy White.

En la *Anthology II* (1996) casi todas las canciones están escritas por Los Beatles, con temas en directo mientras grababan las sesiones del disco *Help!* hasta poco antes de su viaje a la India en 1968. Digamos que se trata de standards de Los Beatles muy conocidos, excepto “Real love” de Lennon, que había aparecido en el documental *Imagine. John Lennon*, cedida luego por Yoko Ono a Paul para realizar el homenaje; también está “I’ve you got trouble” de Ringo, y un instrumental titulado “12 Bar-Original” donde participan los cuatro, y muchos otros temas de diversos álbumes mezclados, que dan una idea muy fresca de la música del cuarteto, un recorrido jovial y muy interesante, donde la espontaneidad de Los Beatles vuelve a brillar. Una joya, en fin. Estas tres

antologías confirman, un cuarto de siglo después, que su música aún está viva.

Algunos homenajes y libros

Pude disfrutar por TV el homenaje que se rindió en Nueva York a Los Beatles en 2014: *The night that changed America: A Grammy Salute to The Beatles* (donde la audición alcanzó la astronómica cifra récord de setenta (70) millones de espectadores), con motivo de los cincuenta años de su presentación en el Show de Ed Sullivan en 1964, donde participaron excelentes grupos musicales: Peter Frampton, Alicia Keys, Ed Sheeran, Dave Grohl, Jeff Lynne, Maroon 5 y Eurythmics. Al final actuaron McCartney y Ringo Starr para recordar a sus amigos John y George. De los tributos cinematográficos que se han realizado al grupo, recomiendo el hermoso filme *Across the universe* (2007), de la estadounidense Julie Taymor, donde a través de un guión bien montado asistimos a una cantidad considerable de canciones de Los Beatles insertas a manera de diálogos, con unos efectos sonoros y visuales realmente logrados, en interpretaciones bien acabadas por parte de un grupo de jóvenes actores. En cuanto a fotos, son muy buenas las que hizo Robert Freeman a Los Beatles, presentes también en las portadas de sus álbumes iniciales; así como las preciosas ilustraciones recopiladas por Alan Aldridge en *The Beatles Illustrated Lyrics* (1969) para sus canciones.





**Ahí están esos
muchachos llamados
Los Beatles, sus
libros, sus canciones,
sus discos, dibujos,
películas, poemas,
sus vidas como un
legado consistente.**

De la copiosa bibliografía sobre Los Beatles, apenas hago referencia a libros que tuve cercanos en mi momento como la biografía *Los Beatles* (1968), de Hunter Davies, traducida la edición que poseo, al castellano (Luis de Caralt Editor, Barcelona, diciembre 1968) por Ramón Alonso, un trabajo bastante confiable porque se basa en testimonios directos de familiares y amigos. También *The Beatles. Antología por The Beatles*, Apple Corps, Ltd, 2000 y Ediciones B, Barcelona, 2000). El asesor editorial de este volumen es Derek Taylor, la portada y material gráfico de Klaus Voorman y Alfons Kiefer. El libro es una hermosura ilustrada, año tras año, con fotos, dibujos, pinturas, grafías, autógrafos, testimonios, entrevistas, cartas, con el rasgo especial de estar conformado por entrevistas y diálogos, de modo que son ellos mismos quienes cuentan su historia. Insuperable.



Fin de una era, principio de otra

Como ningún otro, este grupo describió una historia versátil, poblada de las vicisitudes del siglo XX hasta ese momento, interpretando su propia realidad a través de los mejores recursos culturales y musicales, creando sonidos y respuestas nuevas. Continuó cada uno de ellos su propio camino, llevando a cabo indagaciones significativas en el ámbito musical, pero también confrontándose con los diversos fenómenos políticos, sociales y culturales de cada momento, y realizando importantes giras por todo el mundo. John Lennon llamó a la libertad sexual en 1968 desde Ámsterdam; varias veces se pronunció contra la guerra en Vietnam y se mantuvo activo como antibelicista durante toda la década de los años 70, hasta que fue asesinado en Nueva York por un psicópata, que aspiraba suplantar su personalidad. Asimismo, Harrison y McCartney produjeron importantes obras musicales durante los años 80 y 90. Harrison murió de cáncer en 2001, dejando una obra perdurable. McCartney ha desarrollado una impresionante obra musical en las últimas décadas, como casi ningún otro músico de su género ha logrado nunca. Lennon fue siempre el polémico, el contestatario, el rebelde crítico. McCartney de temperamento afable y risueño, juguetón y humorista, extrovertido e imaginativo. Harrison el reflexivo, contemplativo, espiritual y reconcentrado. Ringo Starr, gran baterista y percusionista, cantante singular, amigo afable y simpático, de generosa sonrisa que





siempre propició la amistad dentro del grupo.

Ahí están esos muchachos llamados Los Beatles, sus libros, sus canciones, sus discos, dibujos, películas, poemas, sus vidas como un legado consistente. Todos ellos compartieron un rito de amistad que duró sólo una década, rica en posibilidades expresivas, hacia una invención musical siempre renovada, que logró un sitio imborrable en la historia cultural del siglo XX, extendida a éste siglo XXI y al porvenir, sin que haya perdido su vigencia estética y su mensaje humano. [2017]

TERESA CARREÑO, PRIMERA PIANISTA DE VENEZUELA

El reconocimiento que se hace a los artistas, llámense escritores, pintores, músicos, bailarines, actores, dramaturgos o cineastas siempre comporta un proceso complejo donde concurre un conjunto de elementos históricos y culturales provenientes de distintos orígenes, pero en casi todos está presente la capacidad inventiva de la gente, el vuelo individual nutrido a su vez de voces, gestos, sonidos y manifestaciones colectivas que, luego de un arduo proceso de decantación, cristaliza en el estilo individual de cada artista; va sembrando en él una serie de preocupaciones expresivas que lo llevan a ser portavoz de una época, de un tiempo determinado por donde discurren sentimientos, pensamientos, intuiciones, dotes para la creación de una obra multiplicada en diversos lenguajes que dan cuenta de la vida de una época. Este reconocimiento puede ser oportuno o tardío; los artistas notables pueden permanecer rezagados por el gran público durante mucho tiempo o bien pueden ser reconocidos por un breve lapso de tiempo, pero casi siempre tal tributo llega tarde; luego el propio tiempo se encarga, me-





diante los juicios de la historia, de precisar dónde radican tales logros o por qué se han producido.

Hago esta breve reflexión una vez me he puesto a observar la vida de Teresa Carreño. En verdad se trata de una artista de primera magnitud, con un reconocimiento unánime en su época dentro de los espacios más exigentes de nuestra cultura en los años postreros del siglo XIX y comienzos del XX. Para que una mujer lograra esto luchando contra numerosos obstáculos sociales, familiares y sentimentales y contra una serie de prejuicios que se tenían hacia las mujeres; el haberse ella abierto camino en un ámbito tan exigente como la música, puede ser considerado como un evento de primera importancia no sólo para la música, sino para una mujer nacida en un país de América del Sur; una mujer que gracias a su fuerza de voluntad y a su talento consiguió poner en evidencia sus magníficas dotes de artista y su alta calidad humana.

Los primeros años

Teresa Carreño nació en Caracas en 1853. Desde niña se dedicó al piano bajo la tutela de su padre Manuel Antonio Carreño, hijo de Cayetano Carreño, maestro de Capilla de la Catedral de Caracas y hermano de Simon Rodriguez Carreño, maestro del Libertador y por lo tanto tío de Teresa;



por si fuera poco su madre doña Clorinda García de Sena, quien era prima de María Teresa del Toro, esposa del Libertador. Su padre había compuesto numerosos ejercicios técnicos para piano que tuvieron mucha difusión en su momento, además de autor de un conocido Manual de urbanidad y buenas costumbres que fue muy difundido. La pequeña Teresa escribió algunos himnos para pequeñas bandas de Caracas cuando sólo contaba con siete años. Fueron numerosas las veladas musicales y literarias en casa de los Carreño. Pero Don Manuel Antonio y Doña Clorinda, viendo las dotes excepcionales de su hija, tenían otros planes: mudarse a los Estados Unidos, cosa que hicieron en el año 1862, cuando Teresa contaba con nueve años, para establecerse en la ciudad de Nueva York.

Viendo los grandes progresos que Teresa logra en el piano, las veladas musicales se continúan en aquella ciudad, donde ocupan una casa situada en la 2^a. Avenida. Su padre se empeña cada vez más en que continúe sus estudios, pero el ambiente cultural no será todo lo exigente que se pueda imaginar; se trata más bien de un medio ligero, de una atmósfera musical superficial, incluso inferior a la que pudiera haberse vivido en Caracas. A propósito de ello, el escritor cubano Alejo Carpentier ha insistido en sus escritos sobre el medio musical caraqueño que desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, el escenario era muy exigente pero muchas veces la prensa y el público no respondían con justicia a esas





exigencias. En Nueva York –tanto desde el punto de vista musical como pedagógico– se vive en un ambiente de diletantes, de managers que saben más de negocios que de arte musical. Sin embargo hubo excepciones, como las del pianista Louis Moreau Gottschalk, oriundo de Nueva Orleans y de ascendencia germano-francesa. Había estudiado en París y realizado giras por Francia, Italia y España. Regresa a Estados Unidos y comienza una gira por su país, tocando y dirigiendo. Un amigo cubano de Gottschalk que conocía a la familia Carreño y era crítico musical, logró que el famoso pianista diera clases a la pequeña Teresa luego de oírla tocar en una audición privada. Teresa siempre recordaría en su madurez aquellas clases del profesor Gottschalk, pues fue su primer contacto con un músico de renombre, y el suceso tuvo para ella una repercusión personal. Según parece, el primer concierto formal de Teresa tuvo lugar en 1862 en la Academia de Brooklyn; año en que también fue invitada por la Casa Blanca a tocar para el presidente Abraham Lincoln, a quien gustaba mucho la música de Louis Andreas Gottschalk, y pidió a la pequeña Teresa que tocara la pieza “The mocking bird”. La niña se dio cuenta de que el piano de la sala estaba desafinado y no quería tocar, pero el presidente Lincoln le dio unas palmadas cariñosas para que lo hiciera y Teresita comenzó a tocar modificando el tema original con algunas piruetas que divirtieron mucho al presidente.



Teresa continuó dando conciertos por otras ciudades de los Estado Unidos como Baltimore, Filadelfia, Boston y Miami; también fue a Cuba donde ofreció conciertos en La Habana y Matanzas.

Las giras iniciales

Teresa da muestras pronto de su talento artístico; comienza a hacer giras para mantener a su familia, que en esos días se encuentra atravesando una crisis económica grave. Viaja primero por Norteamérica y luego a Europa, sobre todo a París, a donde arriba en 1866. Allí Teresa conoce a algunos músicos importantes como Rossini, Vivier, Gounod, Brahms, Puccini y sobre todo Franz Liszt, para quien toca el piano y llega a impresionar, recomendándole a la niña que nunca pierda su personalidad. Se trata de un dato de suprema importancia, pues Liszt está considerado como el renovador de la moderna técnica del piano y el gran virtuoso del instrumento en todo el mundo, además de gran compositor signado por una vida tempestuosa y bohemia. Dos años después, en 1868 Teresa conoce a Antón Rubinstein, quien le da algunas clases que modifican completamente la concepción interpretativa de Teresa, pues la sacan del contexto de la reiterativa música de salón, para instalarla en la exigencia de las escuelas pianísticas. Por estos años también conoce al violinista Emile Sauret, con quien tiene dos hijos, pero a la larga resulta una relación amorosa desafortunada; la convivencia con éste se convierte en un calvario; muere uno de sus hijos y luego





Sauret la abandona a su suerte. Su padre también fallece. De modo que se regresa a Norteamérica, donde intenta recomenzar su vida, esta vez como cantante.

Una azarosa vida matrimonial

Meses después conoce a un cantante tenor, Giovanni Tagliapietra, a quien se une en matrimonio y luego viaja con él a Venezuela en 1886. Con él tiene tres hijos: Teresa, Lulú y Giovanni. A la larga también el matrimonio fracasó, por lo cual regresa a Europa nuevamente. Pareciera que la felicidad conyugal no está hecha para ella; cuesta mucho imaginar para aquella época una situación de dos relaciones fallidas consecutivas, cada una con hijos de por medio. Pero lo que le espera es aún mucho peor en este sentido.

La ciudad elegida ahora por Teresa para vivir es Berlín, que se encuentra en ese momento en un apogeo de prosperidad, donde una emergente clase media tiene incidencia en los parámetros sociales de la época, pues le concede importancia a la educación y a la cultura por encima de los exhibicionismos de la aristocracia y la burguesía. Ahí en Berlín se produce el gran debut de Teresa Carreño, invitada por un prestigioso director musical: Hermann Wolf, quien es tenido como el primer empresario que maneja artistas, músicos, actores, tanto de figuras reconocidas como de jóvenes emergentes.



El debut de Teresa se produce en el año de 1889 con un éxito completo, incluyendo en éste el modo acrobático interpretativo de entonces, de matiz espectacular, como lo llamaríamos hoy. Poco a poco ese estilo se va tornando más refinado y controlado. En 1891 conoce a un músico con un dominio del piano verdaderamente impresionante: Eugene D'Albert, quien pasaría en adelante a ser su ídolo: un hombre apuesto, más joven que ella, aclamado por la crítica. Se casaría con él ese mismo año y su idolatría hacia él cambiaría incluso su modo de vida. D'Albert era reconocido como uno de los prominentes intérpretes de Bach, Beethoven y Liszt. Era un virtuoso y poseía una ejecución brillante que le granjeó fama en todo el continente. Al unirse a él, trajo a sus hijos a vivir con los hijos de D'Albert. La unión fue relativamente breve, de cinco años. Eugene era un casanova, un hombre apuesto, más joven y con toda la disposición de entregarse a una vida libérrima, aduciendo que Teresa era mayor que él y que debía vivir su juventud libremente, razón por la cual Teresa cayó en el abatimiento sentimental. Eugene planteó la separación a Teresa: además de llevarse la mayor parte del dinero que le correspondía legalmente a Teresa para mantener a sus hijos, Teresa se negaba a concederle el divorcio, mientras que él la obligaba a hacerlo demandándola por bigamia aduciendo que su matrimonio con Tagliapietra aun no había sido disuelto legalmente. Pero la unión se disolvió: los hijos propios y de otros matrimonios se separaron nuevamente, y





**Pero,
afortunadamente,
esta última unión
de Teresa con
Arturo Tagliapietra
significó la calma y la
estabilidad para toda
su vida.**

se llegó a conocer que D'Albert se casaría cuatro veces más, como buen Don Juan que era, y se conoció que había decidido donar su fortuna a una hermosa lavandera italiana, mientras buscaba la manera de disolver el matrimonio con Teresa en la ciudad de Riga, y haciendo el testamento para dejar su herencia a otra mujer. Pero ocurrió que allí en Riga encontró la muerte; el testamento le fue anulado y se determinó que su legado fuese distribuido a su última esposa y a los hijos de ese matrimonio, cosa que favoreció a Teresa. Dentro de este curioso fenómeno social de matrimonios permanentes y obsesivos –al cual Sigmund Freud ha de haber tipificado en sus categorías de complejos mentales– Teresa Carreño terminó casada con Arturo Tagliapietra, hermano de su segundo marido Giovanni, en 1902. Según parece, para una mujer permanecer soltera y con hijos en aquella época era tenido como signo de inestabilidad y desprestigio social; la gente se divorciaba y casaba de manera compulsiva. Pero, afortuna-

damente, esta última unión de Teresa con Arturo Tagliapietra significó la calma y la estabilidad para toda su vida.

Música en los salones

Es bueno ubicarse en el contexto de la época, cuando a comienzos del siglo XX impera la llamada música de salón y los artistas debían adaptarse a los moldes sociales para impresionar a los auditorios. En un trabajo que hice sobre Federico Chopin, refería yo los conocidos episodios similares entre Chopin y la novelista George Sand; las diversas peripecias del compositor polaco y su amante francesa, cuando la música romántica de cámara era una de las expresiones más rotundas para darse a conocer en los círculos sociales; Chopin, como hemos dicho, es el pianista romántico por excelencia, tanto como compositor como en el modo de interpretar, se trata de un genio completo dedicado únicamente al piano, al punto que Liszt se refirió bromeando a su amigo como “la iglesia de Chopin”, e influyó con seguridad en Gottschalk, pero con armonizaciones distintas, ejercicios de otra naturaleza. No hay punto de comparación entre ellos desde una óptica musical: el virtuosismo de dificultades era importante en aquel entonces, y en esos complicados pasajes de notas dobles, saltos, trinos y octavas se ubica la primera producción musical de Teresa Carreño: marchas fúnebres, baladas, elegías, quejas (plaintes), transcripciones operáticas, y diversas piezas donde también acusa el influjo de su





maestro el pianista ruso Antón Rubinstein y de otros grandes compositores como Schumann y Mendelsohn.

Algunas composiciones

Hay una conocida composición de Teresa Carreño, *Bal en Réve*, donde se distingue claramente el ritmo de un merengue venezolano, utilizando los ecos de nuestro folklore para incorporarlo a las formas clásicas; influjo que también se deja ver en su *Valse de primavera* (Opus 25) donde usa los compases del vals vienés hasta llegar a formas de mayor elaboración, visibles en el *Cuarteto de cuerdas en si menor*, tenido como una de sus obras más logradas y por considerar que la propia intimidad de Teresa estaba involucrada en esa composición, pues en ella de veras se percibe una especial libertad interpretativa. Este *Cuarteto* fue editado por primera vez en Leipzig por la Casa Fritsch. Casa a la que estuvo muy unida y a la cual obsequió los derechos de su valse *Teresita* -dedicado a su hija- cuando comenzaba su carrera, dejando a la Casa pingües ganancias. El valse *Teresita* se convirtió pronto en una de las composiciones más conocidas en Europa a principios del siglo XX, y mereció innumerables arreglos para distintos instrumentos; mandolina, guitarra, piano, violín, cello y acordeón. Para piano están una versión simplificada y otra a cuatro manos; mientras que existe la versión para piano y violín, otra para violín y cello y para



orquesta de cuerdas, pequeña orquesta y gran orquesta. En numerosos recitales, al final de las presentaciones, Teresa interpretaba el vals dedicado a su hija y lo hacía con tal emoción que dejaba impactados a los auditorios. Se registra como memorable la ocasión (1907) en que su hija Teresita interpretó el *Concierto en Mi Menor* de Federico Chopin.

Otra composición memorable de Carreño es la *Serenata para Cuarteto de Cuerdas*, así como la *Serenata para Orquesta de Cuerdas*, y una serie de fantasías, danzas, baladas, estudios y piezas para coros. Algunas de estas piezas son: *Marcha fúnebre*, *Valse Corbeill des fleurs*, *Valse Gottchalk*, *La oración (opus 12)*, *Polka de concert*, *Ballade*, *Plainte*, *Elegie (Plainte sur une tombe)*, *Fantasie sur l'Africaine*, *Le printemps*, *Un reve en mer*, *Scherze-Caprice*, *Intermezzo scherzoso*, *Le sommeil de l'enfant*, *Mazurka de salón*, *Staccato capricietto*, *Petite Valse ("Teresita")*, *Saludo a Caracas*, *Vals gayo*, *Himno a Bolívar*, *Himno al Ilustre Americano*, *Serenata para cuerdas*, *Danza venezolana*.

La misión de enseñar

Su labor como pedagoga es reconocida, y en este sentido es útil acotar sus destacadas cualidades, ejercidas en varias ciudades y países. Entre algunas de las características del modo de tocar de Teresa Carreño estaba su naturalidad: asumía el teclado como si estuviera jugando con él, con lo cual causaba una impresión de seguridad. Buscaba, por encima de todo, el color pianístico, la búsqueda incesante de colorido instru-





mental; se refugió en el color para corregir su propia personalidad musical, para llegar a una individualidad y no parecerse a ninguna otra; es decir, había que lograr a toda costa un sello personal, unos rasgos que permitieran reconocer su estilo en el momento de compararlo con el de otro músico o intérprete: para ella era muy importante defender esta individualidad frente a cualquier sistema educativo artificial, que pudiera ahogar el brío que puede habitar en la persona más allá del dominio de la técnica; es decir, el proceso natural de formación de un estilo no debe medirse acelerando el crecimiento de determinada parte de la ejecución, sino poner el énfasis en el desenvolvimiento de una personalidad que descubra, en sí, cuáles son los secretos de determinada interpretación cuando se encuentra expresada en el músico. En ello Teresa Carreño coincide tanto como intérprete como cuando enseña, haciendo hincapié en estos elementos.

Nada de esto significa que no haya problemas que salvar en este complejo arte, cuestión que puede superarse a través de la observación. La complejidad de cada cuerpo, la posición de cada mano, cada dedo, la cantidad de horas al piano de cada alumno de acuerdo con su resistencia física: todo ello tiene consecuencias en el instante de la interpretación. Al apenas cerciorarse de las cualidades ínsitas de cada alumno, éstas deben tomarse en cuenta tanto en el momento de la

enseñanza como en el de la interceptación, y en este sentido para Teresa Carreño el arte de la pedagogía musical era también una misión. En algunos casos llega a comparar la docencia con el trabajo del médico que diagnostica y receta al paciente en cuanto detecta sus signos o síntomas; sobre todo, parece indicarnos la pianista que hay que armarse de una gran paciencia para realizar todas estas intenciones. El desenvolvimiento de esa individualidad también lo encauzó mediante el estudio de la poesía. La técnica pura o la destreza en los dedos puede adquirirse, pero las cualidades poéticas son otras.

La importancia de la poesía

Por ello, Teresa Carreño se esmeró en ir más allá de los virtuosismos, alcanzando más bien a la mente cultivada del artista. Lo cual se logrará con la lectura de la buena literatura, sobre todo de poesía. Ella solía decir que encontraba mucha inspiración en Shakespeare, y esa inspiración la comunicaba a sus interpretaciones. Comparaba a menudo a los maestros de la literatura con los maestros de la música. Por ejemplo, parangonaba a Shakespeare con Brahms y a Goethe con Beethoven; a Heine con Chopin y a Musset con Liszt. En cambio, la vivacidad y el brillo los identifica con el temperamento. En este sentido, vuelve su atención hacia Chopin para decirnos que éste se caracteriza por una delicadeza y una intensidad en la expresión, que era absolutamente dis-





tinta a la forma de tocar de los artistas de la época; era más bien brava, tempestuosa. En esta dirección iba también su maestro norteamericano Gottschalk, en la dirección de Chopin, pero sin imitarlo, claro. Tal brillo se lograría sobre la base de la precisión; una precisión que no permite el descuido, para lo cual recomienda tocar despacio, con minuciosa atención en los detalles.

La individualidad

Todas estas recomendaciones de Teresa Carreño se encuentran en artículos pedagógicos, donde la pianista se explaya sobre los diversos aspectos de la música y de su labor como pedagoga, recordándonos la importancia de ir lentamente en la enseñanza de sus discípulos, donde nos recuerda que no se le puede plantar al estudiante frente a un Bach o un Brahms de un solo golpe, sin afectarlos. Es importante estudiar la historia de la música, lo cual nos permitiría reconocer en adelante las personalidades de cada artista, la biografía de los músicos y el análisis de las composiciones. El tiempo, la experiencia y el trabajo constituirían entonces el molde de la individualidad, pues ésta, o se mejora o se pierde. Nos dice:

“Para un músico, el trabajo es el gran escultor de la individualidad, y un hombre no será otra cosa que un reflejo

de su pensamiento, de su trabajo. No hay hecho alguno ni pensamiento ni esperanza que resulte insignificante para influir en la naturaleza. Conforme mejoramos como seres humanos a través del trabajo, llegaremos a ser mejores músicos”.

Sobre los aspectos técnicos de la música pianística Teresa Carreño escribió un libro con un extenso título: *Las posibilidades del color del sonido a través del uso artístico del pedal*, donde lleva a cabo observaciones significativas sobre el tema, en el cual deslinda los aspectos puramente técnicos de los artísticos; resultó de mucha utilidad no solo en su momento, sino para todas las generaciones de ejecutantes.

Ya hemos referido cómo Teresa Carreño se vio inmersa en una serie de tribulaciones amorosas y personales; se sintió obligada a continuar con la responsabilidad de sus hijos, atendiendo sus deberes de madre y esposa. No se manejó nunca en un ambiente artificioso de poses sociales, escándalos publicitarios ni admiradores superfluos, ni se dejó enredar en dimes y diretes tan característicos de un contexto de época donde los prejuicios estaban a la orden del día. Ella era dueña de una gran naturalidad y llaneza, pese a que en su interior concentraba una energía extraordinaria. Nunca se sintió socialmente privilegiada ni se rodeó de intelectuales extravagantes. En cierto modo, su infancia de niña prodigio le impidió disfrutar de una niñez “normal”. Ella misma





criticó el concepto de “niña prodigio” cuando observó que muchos niños superdotados habían sido usados por padres impacientes que ignoraban la verdadera naturaleza humana, y que no era posible un desarrollo mental si no había un desarrollo físico adecuado.

La mentalidad americana

Pocos meses antes de morir concedió una entrevista a un diario de Nueva York donde hizo una serie de importantes declaraciones, dentro de las cuales resaltan sus ideas acerca de la actitud tomada en América hacia la música, diciendo que advierte *una marcada irreverencia y falta de devoción hacia el arte*, aclarando que la gente *se sirve de medios artificiales para presentarse en público*. Cuando compara las situaciones culturales en Norteamérica con París nos dice que en la capital francesa *se construye la reputación de un artista paso a paso*; en cambio en Norteamérica advierte un gran conglomerado de diversos elementos mentales y raciales. El elemento mental es pasivo, y ello permite que sea desarrollado luego; pero por falta de interés en este caso el desarrollo ha sido lento. Los siglos han hecho a Europa instintivamente musical, pero aquí no se ayuda al arte a desarrollarse por completo. “La simplicidad de la mente americana es idéntica a la de un niño”, dice.

“Dele un libro con fotos a un niño y él no entenderá la historia allí escrita, pero se encantará con las fotos. Esa es América. Lo espectacular, lo sensacional, llega al corazón de los americanos, y los americanos tienen tanto corazón. América en el presente posee esa pasividad mental y está esperando que la despierten, al igual que un niño que aguarda su educación. Pero, como un niño, debe ser enseñada correctamente, pues las primeras impresiones son lo más importante y es una tarea tremenda el corregir lo que se ha aprendido una vez mal. Como un niño, pues, América deberá tener la correcta educación en arte. Los mejores y más grandes maestros”

Creo que este es un párrafo digno de una glosa, pues lo que aquí afirma Teresa Carreño no es cualquier cosa. Nos está diciendo –como había dicho Baudelaire– que Estados Unidos es un país de mente infantil, en la peor acepción de la palabra. Un país que no madura, un país que se deja impresionar por el *speculum*, por el espejo que mira en sí mismo, el narcisismo que da origen al espectáculo de las glorias aparentes o virtuales, por el relumbrón, la moda, lo transitorio. Esa pasividad mental referida por Carreño sería uno de los rasgos definitorios del nuevo continente: lo superfluo, el quedarse en la cáscara sin penetrar el corazón del fruto, el carácter pasajero de las tendencias y modas: lo que impacta a primera vista y puede ser vendido, ser ofertado en el mercado, pero que no termina nunca de cristalizar plenamente porque





sus instituciones, sus maestros y ductores están aguardando una nueva tendencia, el próximo producto. Este infantilismo norteamericano espera siempre nuevos ídolos para encumbrarlos, y luego destruirlos.

¿Qué pasó con la música estadounidense del siglo XX? Después de los grandes artistas románticos como Gottschalk vinieron otros que hicieron escuela como George Gershwin, Samuel Barber, Charles Ives, Aaron Copland o John Cage, entre otros. Desde principios del siglo XX en la ciudad de New Orleans donde la raza negra dio origen al góspel, al blue y luego al jazz fueron reconocidos desde los años cuarentas los creadores de la nueva modalidad aglutinadora: el jazz, el cual a través de orquestas y grandes pianistas como Duke Ellington, Jelly Roll Morton, Fats Waller, Count Basie, Thelonious Monk, Earl Hines, Bill Evans, Oscar Peterson, Ray Charles, Nat King Cole, Chick Corea, Diana Krall, Dave Grusin, Herbie Hancock, Erroll Garner, Horace Silver, Jimmy Smith, quienes seguramente tuvieron el influjo de los pianistas clásicos del romanticismo como Chopin y Liszt, Schumann o Mendelsohn, Beethoven o Brahms, dejando nuevas generaciones de pianistas en toda América que influirían en las nuevas escuelas y sus distintas variables modernas tanto en Europa como en América: impresionistas como Claude Debussy; vanguardistas como Erik Satie; cosmopolitas como George Gershwin: o el caso ya paradig-



mático de Louis Andreas Gottschalk nato de New Orleans, que nos permite tomarlo como punto de referencia del piano en los Estados Unidos y debe haber influido en todo el movimiento jazzístico, eso es seguro, siendo esa ciudad una de las cunas musicales de Estados Unidos. Luego se fundaría el Star System de Hollywood para constituirse en la industria más poderosa del espectáculo en Estados Unidos y el mundo, por donde pasarían célebres cantantes y actores que vendrían a expresar justamente ese espíritu de lo espectacular, esa dramática fábrica de sueños tan característica del espíritu norteamericano, como bien anotaba Teresa Carreño. Aparte estaría el legado de pianistas latinoamericanos y del Caribe que han aportado nuevos elementos al instrumento. En Venezuela tenemos numerosos ejemplos de pianistas clásicos y populares entre quienes descuellan Evencio Castellanos, Aldemaro Romero, Pat O'Brien, Rosario Marciano y Guiomar Narváez, quienes han dado relieve al piano dentro y fuera del país. En Caracas se le dio el nombre de Teresa Carreño al principal Complejo Cultural de la ciudad, cuya construcción comenzó en 1973 y fue concluida durante el mandato presidencial de Luis Herrera Campins en el año 1983, que ha sido sede de los principales eventos musicales del país, cuya obra estuvo a cargo de los arquitectos Tomás Lugo Marcano, Jesús Sandoval y Dietrich Kunckel. Posteriormente, la pianista caraqueña Rosario Marciano creó el Museo del Teclado, que estuvo funcionando durante mucho tiempo en Parque Central, donando a la Alcaldía de Caracas una colección de





La indiferencia y la ignorancia que se palpan en nuestra propia tierra solo pueden ser calificadas de dolorosas; tenemos entonces la opción de luchar fuera de nuestra patria para poder brindarle a ella misma lo mejor, extraña paradoja.

instrumentos y dirigiendo este Museo, además de ser la autora de una biografía de la pianista. Marciano fijó su residencia en Viena, Austria, ciudad donde falleció después de haber divulgado de manera constante el legado de Carreño.

Decíamos que Teresa Carreño ha sido probablemente la primera mujer en Venezuela reconocida en medios internacionales de manera unánime, basándose en méritos propios y reales, sin el empleo de una publicidad pomposa ni haciendo uso de ningún otro artilugio propagandístico. Ni siquiera las circunstancias atípicas de su vida personal con cuatro esposos músicos y los escándalos derivados de esta circunstancia, hicieron mella en su personalidad interior. Se mantuvo como músico en un mediano perfil, aunque su relevancia fuese mayor.



Para casi todos los artistas ha resultado muy duro reconocer que fuera de las lindes de la patria hay un mayor reconocimiento para nuestro trabajo. Es ciertamente arduo abrirse camino en Venezuela dentro de la cultura, dedicándose al oficio creador de manera completa, sin tener que acudir a otros medios para ganarse la vida. Quienes hemos ido por temporadas a algunas ciudades de Europa, recorrido sus calles y tratado sus gentes, hemos podido constatar ambientes más propicios. La indiferencia y la ignorancia que se palpan en nuestra propia tierra solo pueden ser calificadas de dolorosas; tenemos entonces la opción de luchar fuera de nuestra patria para poder brindarle a ella misma lo mejor, extraña paradoja.

Así le ocurrió a Teresa Carreño, quien casi no pudo hacer vida en su país natal. Salió de Venezuela un día del año 1862 para regresar a ella en 1885 por menos de un año, creyendo que podía hacer algo positivo a través de una compañía de ópera al lado de su esposo, pero no pudo conseguir ese espacio en Venezuela. Algo similar ocurrió cuando Teresa vino a hacer su debut en Caracas tocando un concierto de Chopin, y casi nadie asistió. Igual sucedió en Valencia, donde ni siquiera se pudieron vender las localidades. Pese a estarse viviendo en todo el mundo el apogeo del romanticismo, por aquella época Caracas también vivía un momento de mediana cultural que le impedía no sólo disfrutar de la música





ca, sino del más elemental sentido de sensibilidad estética; sin demeritar de las expresiones folklóricas o populares que siempre han sido nutrientes de toda nuestra cultura, sino a causa de la mediocridad de las clases sociales pudientes, aún inmersas en un océano de prejuicios, atavismos, supersticiones que sumían a nuestra patria en la asfixia cultural, en parte por prejuicios eclesiásticos, turbios negocios de terratenientes inescrupulosos y políticos viles.

El reconocimiento europeo: algunos juicios

En Europa, Teresa Carreño fue aclamada en varias ciudades capitales, con tales elogios que ni siquiera se aplicaban a artistas de aquellos países. Y este no es solo el caso de Teresa, sino el de tantos artistas, escritores y músicos que han disfrutado de honores y reconocimientos en ciudades europeas; mientras en sus patrias americanas deben soportar humillaciones y limitaciones de todo tipo. No se trata de un sentimiento de elitismo europeizante ni de un complejo de inferioridad en el momento de mirar nuestras expresiones; se trata de un hecho tan palpable que fue experimentado por nuestros propios fundadores: Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Andrés Bello, Simón Rodríguez y tantos otros, hasta llegar a algunos de nuestros contemporáneos. Para Teresa

los adjetivos y expresiones de admiración en Europa no se hicieron esperar: “La leona del piano”; “la más grande entre las pianistas”; “llevó el concierto de Tchaikovski al más alto puesto de honor” (1905); “hizo brillar el concierto de Rubinstein en la última parte, con perfección rítmica y ligereza de tiempo” (Berlín, 1905); “hizo temblar las tablas del escenario”; “fascinadora y magnífica sobre las nubes de una tempestad de aplausos” (1903); “la excelsa artista, aquella a quien rendir tan ruidoso homenaje de admiración era gloria nuestra, que nos pertenecía por entero con todos sus prestigios de mujer espléndida, con todos sus trofeos, palmas y atributos de personalidad insigne (Miguel Eduardo Pardo, París, 1903); “como pianista es imposible medirla como encarnación de lo instrumental; su técnica no es una técnica, sino la técnica que se da en forma natural como resultado de la combinación entre el instrumento y el poder físico” (Berlín, 1903); “No se sabe qué admirar más en ella, si sus brillantes pasajes arpegios, sus trinos y octavas fenomenales, o su poder dinámico sin límites” (Alemania, 1902); “Teresa Carreño ha gustado enormemente en Milán, han alabado allí su energía masculina y su interpretación llena de espíritu (1900); “en el cuarto concierto de la temporada oímos el *Concierto en Mi Bemol* de Beethoven interpretado con esa fuerza masculina, brillo y pureza que son tan admirables en Frau Carreño y luego escuchamos varias piezas de Chopin” (Stuttgart, 1899). Y aún son pocos estos elogios, que pueden ascender hacia expresiones y adjetivos más inflamados. Lo





cierto es que su paso por los escenarios de Europa y Estados Unidos no dejó a nadie indiferente.

Me parece que aún podemos tributarle mayores honores, realizando un certamen anual de piano que convoque a los ejecutantes de América Latina y el mundo, organizar un festival internacional o fundar una cátedra permanente de piano con su nombre. Deseamos no solo ensalzar su figura, sino rendir un homenaje a su talento y a su entereza personal, al ver realizado su sueño de mujer, de ser humano y de artista, que es a su vez un legado al espíritu y a la sensibilidad de Venezuela.

JOAN MANUEL SERRAT: AQUELLAS HERMOSAS CANCIONES

Las canciones populares

De todas las canciones que surgieron de la música popular del siglo XX, de aquellas mezclas de modalidades musicales que nos deleitaron y forjaron nuestra sensibilidad, las había de todos los orígenes o raíces. Unas provenían de Europa, otras de América y fueron configurando una serie de composiciones de índole popular con importantes repercusiones en todos y cada uno de los países de América, al tiempo que se iba forjando el folclor musical de base autóctona; luego esas expresiones mezcladas dan origen a la música popular a través de un complejo proceso de imbricaciones de todas las tradiciones posibles: orales, conversacionales, literarias, poéticas, plásticas, teatrales y elementos de la tradición académica (llamada a veces culta o clásica) para fundar cada una de esas modalidades: canciones, baladas, tangos, chacareras, milongas, boleros, sones, guarachas, mambos, merengues, corridos, rancheras, sambas, bossa novas, danzones, jazz, rock and roll, blues, spirituals, danzas, danzones, salsa, guarachas, pasodobles, valeses y otras tantas expresiones musicales que dieron origen al maravilloso legado musical en el género po-





Oía música en la radio, los discos de moda y comenzaba a tararear canciones, cuplés, zarzuelas, boleros, los aprendía de memoria aún sin saber muy bien su significado, y comenzó a coleccionar cancioneros. Allí empezó todo.

pular. El juglar medieval se contentaba con interceptar o cantar, dedicando sus trovas o canciones a la mujer o a las gestas de caballería; el trovador componía y cantaba, era un creador, un poeta que podía manejar diversas modalidades o jergas, cultas o populares, cifradas (trovar clus) o abiertas, simples o herméticas según el caso, y fueron incidiendo en la tradición musical de los siglos siguientes mediante un largo proceso de sensibilidades combinadas. Mientras, nuestros pueblos americanos siempre estuvieron atentos a cuanto sucedía en Europa, y desde Europa llegaron esos ecos que nutrieron nuestro legado musical, a mi modo de ver el sedimento cultural más vasto y multiforme de cuantos hemos tenido.

De la mejor cepa de los trovadores provenzales de la Edad



Media, franceses o españoles de Europa, nos llegaron ecos atravesando épocas que fueron sedimentando lentamente al cauce del siglo diecinueve y del siglo veinte desde su principio; desde los primeras décadas hasta los años 40 y 50, por medio de la radio, la televisión y el cine, tocadiscos y grabadores, la industria del disco nos acercó a diversas manifestaciones de los más variados orígenes, y estos fueron alimentando nuestra tradición artístico-cultural, con una inmensa

¹ En esta casta de trovadores del siglo XX aparecieron muchos que pudimos apreciar en todo su ascenso creador, precedidos de otros que ya habían despuntado desde los años cuarenta o cincuenta del siglo XX, entre los cuales citamos sólo algunos de manera desordenada o aleatoria y de diversas generaciones y tendencias como Georges Moustaki, Jacques Brel, Silvio Rodríguez, Gloria Martin, Ali Primera, Simón Díaz, Víctor Jara, Pablo Milanés, Soledad Bravo, Cecilia Todd, Lilia Vera, Amaranta, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Juan Luis Guerra, Rubén Blades, Chico Buarque, Bob Dylan, Luis Llach, Paco Ibáñez, Johnny Cash, Elvis Presley, Leonard Cohen, Tom Waits, John Lennon, George Harrison, Paul McCartney, Joan Baez, Bruce Springsteen, o de cantantes o crooners que no son precisamente trovadores o cantautores sino grandes voces que imprimen a sus interpretaciones un signo personal o único, cantando con orquestas o bandas como son los casos de Carlos Gardel, Charles Aznavour, Edith Piaf, Sandro, Leonardo Favio, Facundo Cabral, José Luis Perales, Miguel Ríos, Joaquín Sabina, Julio Jaramillo, Felipe Pirela, Leo Marini, Daniel Santos, Barbarito Diez, Alfredo Sadel, Armando Manzanero, Frank Sinatra, Ives Montand, Tony Bennet, Ray Charles, Beny Moré, Luis Miguel, Juan Gabriel, José José, Ray Charles, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Sarah Vaughan, Louis Armstrong, Sting, Stevie Wonder, Tom Jones, Engelbert Humperdinck, Elis Regina, Antonio Carlos Jobim, Milton Nascimento, Maria Bethania, Gal Costa, Omara Portuondo, Barbarito Diez, Ibrahim Ferrer, Bienvenido Granda, Gloria Stephan, Tito Rodríguez, Chucho Avellanet, José Luis Rodríguez, Ilan Chester, Rocío Durcal, Rocío Jurado, Raphael, Plácido Domingo, Camilo Sesto, Martirio, Ornella Vanoni, Nicola Di Bari, Domenico Modugno, Andrea Bocelli, Eros Ramazzotti, Luciano Pavarotti, Denis Ritsos, Demis Roussos, entre muchos otros





gama de intérpretes¹. Entre los cantores de España en el siglo XX descuella, desde mediados de ese siglo, la figura de un joven que merecería el calificativo de asombroso, motivo de esta crónica: Joan Manuel Serrat.

Infancia en Pueblo Seco

Joan Manuel Serrat nació en un barrio obrero de Barcelona llamado Pueblo Seco, en 1943. Su padre catalán se llamaba Josep (José) y su madre aragonesa Ángeles, ambos humildes obreros. Joan Manuel fue hijo único, pero Ángeles adoptó pronto unas sobrinas que habían quedado huérfanas durante la Guerra Civil, y Joan se crió entonces con dos nuevas hermanas.

Pueblo Seco se hallaba separado del Barrio Chino de Barcelona por un bulevar llamado El Paralelo, donde había teatros y salas de conciertos, muy próximo también a la montaña de Montjuic. Joan Manuel pasó su niñez en las calles de aquel barrio, donde se hablaban por igual catalán y castellano. Poco a poco el niño se iba enterando de los sucesos. Sus padres habían perdido a los suyos en la Guerra Civil durante el franquismo, y Joan Manuel se fue educando al contacto de una vida difícil, de escasez material, frío, limitaciones materiales para casi todo; sin embargo, el chico disfrutaba con sus amigos y familiares jugando al fútbol o montando bicicleta, fue observando los sucesos del barrio de Pueblo Seco, y viviendo sus momentos familiares de cumpleaños,



primera comunión, navidades, y los sucesos dramáticos o trágicos que pueden ocurrir en cualquier barrio. Estudió primaria en un colegio de curas, y el bachillerato en un instituto secundario. Oía música en la radio, los discos de moda y comenzaba a tararear canciones, cuplés, zarzuelas, boleros, los aprendía de memoria aún sin saber muy bien su significado, y comenzó a coleccionar cancioneros. Allí empezó todo.

Durante los veranos, el niño Joan Manuel revivía sus sueños; éstos se hacían más encendidos y su imaginación volaba. Al concluir el bachillerato se fue a un colegio universitario en Tarragona, de disciplina cuartelera. Hizo el servicio militar y se tituló de bachiller laboral, en la especialidad minera. Después se aficionó por un tiempo a la agricultura; mientras lo hacía el paisaje campestre empezó a inspirarle cantos y a tocar la guitarra: primero, lo acompañaba con una prestada; después su padre, apreciando lo bien que lo hacía y con muchos esfuerzos, le compró una. Fue enorme la impresión que causó en el joven Jean Manuel aquel regalo, cuando vio subir a su padre por una cuesta con una bolsa de papel en la mano, en uno de cuyos extremos se asomaba el clavijero de aquella guitarra que traía para él.

Primeras experiencias musicales

Con unos cuantos amigos, formó una agrupación musical para hacer catarsis. Luego comenzaron a tocar en algunas fiestas del barrio los domingos por la tarde. De aquellas fae-





Desde el mismo día que Joan Manuel cantó en catalán en aquel programa, su suerte cambió.

nas quedaron algunas canciones escritas, que les cantó a sus amigos y les preguntó cómo les parecían. A ellos les gustaron y él siguió haciéndolas. Cantaba sin cesar, y se las acompañaba con la guitarra. Un día sus amigos lo animaron a ir a Radio Barcelona a un programa llamado Radioscope, y a él le gustó la idea. Desde el mismo día que Joan Manuel cantó en catalán en aquel programa, su suerte cambió. Salvador Escamilla era el conductor del espacio, y le dio mucho aliento al joven Joan Manuel, brindándole además su incondicional amistad. De la mano de Escamilla fue a Edigsa, compañía disquera donde grabaría su primer disco sencillo de 45 Rpm. Al oírlo, un grupo llamado *Els Setze Jutges (Los siete jueces)* quedó impresionado. Todos ellos se habían declarado admiradores de la canción francesa de los años 60. Entonces aquel puñado de muchachos, provenientes de distintos estratos sociales, decidieron lanzar el movimiento de la Nueva Canción (*la Nova Cançó*), e intentaban sacar a la música de los esquemas tradicionales. Se propusieron ir de pueblo en pueblo cantando y tocando cada uno de ellos sus propias piezas. A partir de ahí, el entusiasmo del joven trovador aumentó.

Corría el año 1965. Había nacido un nuevo cantor en España: Joan Manuel Serrat.

Después se divulgan sus canciones en catalán, recogidas en los discos *Una guitarra Ep*, donde recoge cuatro composiciones suyas en catalán (“Una guitarra”, “Ella em deixa”, “La mort de làvi”, “El mocador”) y en *Ara que tinc vint anys EP* en 1966 con solo cuatro de ellas. Serrat graba su primer LP con este mismo título en 1967 con diez canciones en catalán, después de ofrecer un concierto en el Palau de la Música Catalana en ese mismo año, para luego asistir a Televisión Española en el programa “Noche del Sábado” donde cantó en catalán y en español algunas canciones como “Balada para un trovador”, “Una guitarra”, “Los viejos amantes”, “Canción de cuna”, “La muerte del abuelo” y “Me voy a pie”, entre otras, con arreglos de Lleo Borrell.

Apenas contaba yo 19 años cuando oí por primera vez “Palabras de amor”. Esta canción, originalmente escrita en catalán, mereció una versión española que fue difundida en España y América Latina con éxito inmenso, y constituyó el primer gran suceso en la carrera del trovador catalán. Parte de la canción reza: *“Palabras de amor, sencillas y tiernas, / No sabíamos más, teníamos quince años, / No habíamos tenido mucho tiempo para aprender. / Apenas despertamos del sueño de los niños / Nos bastaban tres frases hechas, / que habíamos aprendido de antiguos comediantes / Historias de amor, sueños de poetas, / no sabíamos más, teníamos quince años. / Ella, ve a saber dónde está, la perdí y nunca más / he vuelto a encontrarla. / Pero a menudo,*





cuando oscurece / de lejos me llega una canción / Viejas notas, viejos acordes, viejas palabras de amor. / Palabras de amor, sencillas y tiernas". La crítica ha sido unánime en destacar que este disco marca el nacimiento de la nueva canción catalana.

Canciones catalanas, canciones castellanas

Al año siguiente aparece su LP con letras de canciones tradicionales de Cataluña *Cançons tradicionals*, donde el cantante quiso recoger una buena selección de temas representativos de su tierra natal; ese mismo año Serrat fue elegido para representar a España en el importante festival de Eurovisión, lo cual fue una afortunada coincidencia. En un disco sencillo de esa época, *Per Sant Joan María*, ya muestra un dominio de su lirismo musical y de su capacidad interpretativa, las cuales serán corroboradas al año siguiente cuando aparece *Com ho fa el vent*. Entra Ricard Miralles en los arreglos musicales. El cantante proclama su necesidad de "ser libre como el viento"; en este disco resalta la "Canción de Matinada" donde el trovador, doblado en bardo, expresa su asombro ante el amanecer. Definitivamente convocado por la poesía, Serrat ofrece en el año 1969 su primer disco en castellano: *La paloma y otras canciones*, donde nos ofrece diez temas, con nueve de su autoría y uno del poeta gaditano Rafael Alberti: "La paloma". Este trabajo, grabado en la ciudad italiana de Milán, cuenta con los arreglos de quienes serían en adelante



sus mejores colaboradores musicales: Ricard Miralles y Juan Carlos Calderón. Los temas resultan únicos por su calidad interpretativa, su originalidad musical y literaria, especialmente en las piezas “Tu nombre me sabe a hierba”, “Poema de amor” y “El titiritero”. Se trata de otro disco que pronto entraría en la categoría de lo más representativo de su estilo.

De aquí en adelante, la carrera de Serrat sería imparable. El próximo disco del cantautor catalán conformaría uno de los mejores hallazgos para la poesía, interpretada por un trovador; *Dedicado a Antonio Machado, poeta* (1969). Este disco significó no sólo el reconocimiento a un gran poeta andaluz y uno de los prominentes líricos del siglo XX, sino también una provocación y un reto cultural en el momento en que se produce; se trata de una recreación impecable de una obra literaria, con los acordes del arreglista Miralles, que dieron como resultado una declaración de principios de la libertad creadora de Serrat, y de respeto a la diversidad cultural. “Retrato”, “Cantares”, “El pasado efímero”, “La saeta” y “Españolito” son algunas de las más notables composiciones de esta docena de canciones que integran el álbum.

En el mismo año de 1960 se cierra con otro de los trabajos centrales de su discografía, con el sencillo *Penélope*, con letra de Serrat y música de Augusto Algueró; la canción cuenta la historia de una muchacha que ha sido abandonada en una estación de trenes, y en cierto modo viene a confirmar la dis-





posición de Serrat de crear en castellano para conseguir una mayor audiencia. La canción recibe un premio importante en el Festival de Río de Janeiro; alcanza aclamación internacional y es interpretada por distintos grupos y orquestas del mundo. En esta ocasión, Algueró, autor de la música, se encargó también de los arreglos de “Penélope” y Miralles estuvo en la dirección musical. Por cierto, ese año 1969 Serrat logró una destacada presentación en Chile, y tuvo también su primer hijo, Manuel (Queco), con la modelo catalana Mercé Domenech.

Referencias de los años 70

En 1970 Serrat torna a componer en catalán y lanza nuevas canciones en *Serrat /4*: el resultado es un producto sumamente acabado, tanto en lo interpretativo como en lo arreglístico y las armonizaciones. De estas canciones aprecié mucho la que dedica al poeta de la Barceloneta: Joan Salvat-Papasseit. A este poeta lo leí cuando vivía en Barcelona a finales de los años 70, y en verdad es una de las voces genuinas de la poesía de esa ciudad. También vale la pena destacar en este álbum la soberbia guitarra solista de Gabriel Rosales. En este mismo año 70 Serrat nos ofrece otro de sus mejores temas en “Mi niñez” y otras donde parece ser inagotable en el arte de crear piezas con personajes y situaciones originales: “Señora”,

“Cuando me vaya”, “Mi niñez”, “Muchacha típica”, “Como un gorrión”, “De cartón piedra”, “Fiesta”, “Si la muerte pisa mi huerto” y “Amigo mío” son sencillamente clásicos de la canción castellana, con amplia resonancia en América.

Estos temas llegaron a mis oídos por primera vez en la pequeña ciudad de San Felipe, y significaron para nosotros verdaderas revelaciones. Éramos entonces un puñado de muchachos veinteañeros que íbamos por las calles llenos de ilusiones y sueños, con ansias de amar y de crear, escribir, pintar y componer. Mientras cursábamos el bachillerato, íbamos a fiestas, organizábamos verbenas, visitamos las hermosas playas caribes y los ríos, dábamos serenatas. Entre las canciones que les cantábamos a nuestras novias había muchas de Serrat, junto a otros tantos boleros, baladas, valeses o rocanroles.

Al año siguiente, en 1971, salió *Mediterráneo*, que significó poco menos que un cataclismo musical para nosotros en Venezuela. Este tema y muchos otros de los que lo acompañan en este Long Play pueden formar parte de un catálogo de obras inolvidables: “La mujer que yo quiero”, “Pueblo blanco”, “Tío Alberto”, “Qué va a ser de ti”, “Lucía”, “Vagabundear”, “Barquito de papel”, “Vencidos” y sobre todo “Pequeñas cosas”. Considero que este álbum es una de las obras más logradas de la música popular del siglo XX. De inmediato tomé mi guitarra, me aprendí “Lucía” y “Pequeñas cosas” y las hice mías. Aun las canto de vez en cuando, cuan-





do los sentimientos y la nostalgia se imponen en mi espíritu. *“Uno se cree / que las mató / el tiempo y la ausencia / Pero su tren / vendió boleto de ida y vuelta. / Son aquellas pequeñas cosas que nos dejó un tiempo de rosas / en un rincón / en un papel / o en cajón. / Como un ladrón / te acechan detrás de la puerta / te tienen tan a su merced / como hojas muertas / que el viento arrastra allá o aquí / te sonríen tristes y / nos hacen que / lloremos cuando nadie nos ve”*. Desde un tema tan íntimo hasta algo tan inmenso como el mar en *“Mediterráneo”* puede ser cantado con altura: *“Yo que en la piel tengo el sabor amargo del llanto eterno / que han vertido en ti cien pueblos / de Algeciras a Estambul / para que pintes de azul / sus largas noches de invierno. / A fuerza de desventuras / tu alma es profunda y oscura.”*, dice. En este álbum se consagra, creo yo, el Serrat poeta. Según parece, esta letra fue escrita en un hotel de Calella, en Gerona. Por otra parte, la ternura visible en *“Barquito de papel”* y la filosofía del errar que implica *“Vagabundear”*; o el acto de recordar las cosas sencillas en *“Aquellas pequeñas cosas”*; la magnífica descripción de un pueblo anónimo de provincias en *“Pueblo blanco”* nos permiten considerarlas obras sencillamente magníficas. En este trabajo, Serrat estuvo asesorado por Juan Carlos Calderón, Gian Piero Reverberi y Antoni Ros Marba. La canción final, la letra de *“Vencidos”*, es de la autoría del poeta León Felipe, en un homenaje que éste rinde a Alonso Quijano, el *“alter ego”* cuerdo de Don Quijote de la Mancha.

Canciones a la poesía

En el año de 1972 Serrat realiza un tributo a otro de los grandes poetas españoles: *Miguel Hernández*, en un LP con arreglos y dirección musical de Francesc Burrull. En este álbum se constata su impresionante capacidad en el difícil arte de casar el espíritu de la poesía al espíritu de la música, algo nada fácil de conseguir. Los poemas de Hernández se hallan interpretados a cabalidad mediante unos acordes y un temperamento muy particular para captar el espíritu del gran poeta de Orihuela, mártir de la guerra civil española. “Para la libertad”, uno de los temas de Hernández versionados por Serrat, se convirtió luego en una especie de himno. Este disco comportó una toma de conciencia del compromiso político de Serrat, de profunda sensibilidad social, más allá de cualquier tinte ideológico. Por otra parte, están los temas eminentemente líricos: “Menos tu vientre”, “La boca”, se hermanan a los de tono social o político: “Llegó con tres heridas”, “Canción última” y “El niño yuntero” conforman un sentido homenaje a este poeta cenital de España. Se incluye aquí un poema “Nanas de la cebolla”, cuya música es de la autoría de Alberto Cortés.

Tenemos de vuelta al Serrat catalán en 1973 con *Por el meu amic*, con ocho nuevos temas que no puedo comentar aquí debido a mis escasos conocimientos del catalán, lengua que





debí estudiar mientras permanecí en Barcelona entre los años 1978-1982. En estos se puede captar el tono melancólico, la atmósfera nocturna y meditabunda que los envuelve, sobre todo en “Helena”, “Menuda” y “Por el meu amic”.

Serrat regresa al universo de la ternura en 1975 con *Canción infantil*, donde predomina el mundo campestre y bucólico en nueve piezas, cuyo primer título es uno de los más extensos de Serrat. “Canción infantil para despertar a una paloma morena de tres primaveras.” De este álbum me gusta especialmente “Decir amigo”, una celebración de este sentimiento supremo, uno de los grandes valores de este músico. Ese mismo año se lanza esta pieza acompañada de la canción *Edurne*, donde se abordan y constatan los conflictos político-sociales del país vasco en medio de la dictadura franquista, y narra la historia de una mujer que acoge en su casa a unos perseguidos del régimen de Franco. Ahí pueden percibirse varias expresiones en ese idioma. En estos años 70 el mundo se halla convulsionado por acontecimientos políticos de signo negativo (golpe de estado a Salvador Allende en Chile; asesinato de Carrero Blanco en Madrid) y Serrat toma una posición política frente a los desmanes de las dictaduras en América Latina, por lo cual es censurado en países de signo reaccionario.

Serrat graba en el año 1975 ... *para piel de manzana*, pronunciándose a la vez contra los fusilamientos del régimen español y la pena de muerte. Recorre casi toda América, viviendo múltiples experiencias. Al regresar a su país, recorre las calles de su barrio natal en Pueblo Seco, donde salen a su encuentro los fantasmas de su juventud, incluido el recuerdo de una novia clandestina, a quien dedica su canción: “Piel de manzana”. Otras composiciones como “Aristocracia del barrio” y “Caminito de la obra” se ubican dentro de ese espíritu, tanto el “Carrusel del Furo” y “A ese pájaro dormido” pertenecen a este ámbito de recuperación de la memoria infantil o juvenil. Al final del álbum, hallamos la curiosidad de un texto del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal: “Epitafio para Joaquín Pasos” donde Serrat versiona por vez primera a un poeta hispanoamericano.

Después Serrat ofrece un tributo a uno de los poetas catalanes con quien más se identifica: Joan Salvat-Papasseit. Como dije antes, a este poeta del viejo puerto de la Barceloneta pude leerlo traducido al castellano en una edición de Lumen, y para disfrutarlo en su contexto, me iba por los viejos bares del puerto a finales de los años 70, cuando fijé mi residencia en aquella hermosa ciudad. Recuerdo que una tarde me hice amigo de unos catalanes bebedores de vino rojo, que terminaron celebrando conmigo cada vez que yo les leía en voz alta alguno de los poemas de Joan Salvat. Las mesas donde apoyábamos nuestras copas eran barricas de vino, por cuyos costados abríamos los grifos y nos servíamos la espirituosa bebi-





da. Fue una tarde inolvidable. Cuando volví años después a visitar ese entrañable barrio, el lugar ya no era el mismo, sino una especie de zona reluciente para turistas ricachones, despojada de aquel viejo encanto rústico y familiar.

Serrat replica la fecha 1978 para titular su álbum de ese año, esta vez de la mano de Josep María Bardagi en los arreglos y la dirección musical. Aquí se advierte una expresión más depurada. Algunos comentaristas han señalado el paso de cierto barroquismo hacia algo más transparente; en todo caso se trata de un tributo a su ciudad natal, a su gente, sus costumbres, sus personajes, rematado el álbum con un poema de José Agustín Goytisolo en homenaje a Miguel Hernández: "Historia conocida". Por cierto, que de Goytisolo, el gran cantor Paco Ibáñez había versionado por aquellos años un hermoso texto dedicado a su hija "Palabras para Julia" que cantábamos con frecuencia. El poeta José Agustín era hermano de otros dos grandes escritores barceloneses, Luis y Juan Goytisolo, ambos narradores, novelistas y pensadores de alto calibre de esa hermosa ciudad. José Agustín decidió quitarse la vida, años después. A Juan Goytisolo, por mi parte le profeso una admiración también por sus ensayos (El furgón de cola, De la ceca a la meca) y sus novelas (Las virtudes del pájaro solitario) que me parecen obras centrales de la literatura del siglo XX.

En ese año 1978 Serrat contraería matrimonio con Candela Tiffon y tuvo con ella su primera hija, María.

Década de los ochenta

Continúa Serrat grabando canciones en catalán en *Tal com raja* (*Tal como sale*) (1980) en las que los críticos han observado una madurez expresiva de su producción en ese idioma. Hace allí a la vez tributo a un trío de “Joseps” de esa lengua: Josep Carner, Josep Vicenc Foixy y Josep Palau. Joan Manuel a la vez rinde tributo a la memoria de otro Josep, su propio padre, fallecido ese mismo año: Josep Serrat.

La década de los 80 se continúa en castellano con *En tránsito* (1981) donde Serrat se nos muestra con una frescura y un vigor distintos, abierto a los diversos influjos; un Serrat cosmopolita, diríamos, si el término no se hubiera desfigurado tanto en los últimos años. En todo caso es un Serrat abierto a nuevos experimentos y un humor como el que hallamos en “Esos locos bajitos” (los niños), “Hoy puede ser un gran día” “Las malas compañías”, “Una de piratas” y otra que compite para ser su título más extenso: “Uno de mi calle me ha dicho que tiene un amigo que dice conocer a un tipo que un día fue feliz”. Miralles corre de nuevo con los arreglos y la dirección musical.

Cada loco con su tema en 1983 y *Fa vint anys que tinc vint anys* (1983) dan cuenta de las distintas aportaciones del músico





**Para el año de 1994
Serrat graba el álbum
Nadie es perfecto,
de contenido
eminentemente
urbano.**

barcelonés a la cultura musical y literaria de aquellos años, dando paso al primer LP suyo recreando textos del escritor uruguayo Mario Benedetti, y a su vez rindiendo tributo a los pueblos de América en *El sur también existe* (1985) llevando a cabo el respectivo reconocimiento cultural e histórico de pueblos en situación de desventaja social con respecto a los de Europa y los Estados Unidos. Algunos temas de este disco son “Defensa de la alegría”, “Los formales y el frío”, “Habaneira”, “Vas a parir felicidad” trabajos de reconocimiento humano y social a la lucha de nuestros pueblos.

Bienaventurados es una producción de 1987 que ha sido vista como una confirmación de la mirada crítica y escéptica que Serrat realiza del mundo en ese momento, tan necesitado de unión colectiva para superar los problemas de convivencia pacífica dentro de una pugna política enrarecida. En uno de los textos, inspirándose en un texto del escritor catalán Juan Marsé (“Los fantasmas del Roxy”) Serrat realiza un home-

naje a la memoria de su ciudad y un reconocimiento al reconocido novelista. En Material sensible del año 1989 Serrat trabaja con Josep María Bardagí para realizar otro álbum en lengua catalana, incorporando temas del madrileño Jaime Sabines (“La luna”), de Joan Barril y del propio Bardagí.

La incorregible utopía

Serrat continúa trabajando y componiendo en los años finales de la década de los ochenta, hasta arribar en el año 1992 a otra de sus obras maestras: Utopía. El título alude con seguridad a la esperanza de un mundo más justo, más compartido y ético. *“Se echó al monte la utopía / perseguida por lebreles que se criaron en sus rodillas / y que al no poder seguir su paso, la traicionaron; / y hoy, funcionarios / del negociado de sueños dentro de un orden / son partidarios / de capar al cochino para que engorde (...) ¡Ay utopía / incorregible / que no tiene bastante con lo posible / ¡Ay utopía / que levanta huracanes de rebeldía!”* escribe con gran vuelo. También en otros temas tal voluntad política –en su sentido filosófico profundo– está presente en “Disculpe el señor” y “Juan y José”, alternando con motivos amorosos: “Mírame y no me toques”, “Pendiente de ti”, “Y el amor”. Me parece que este disco es otro de los referentes centrales de su música y su pensamiento. En el tema “Utopía” Serrat cuenta con la participación de la extraordinaria guitarra de Paco de Lucía, uno de los grandes virtuosos del flamenco. (Por cierto, Paco de Lucía, un día que andaba de





paseo por una playa del mar mediterráneo cuando encontró la muerte), y en “Pendiente de ti” con la hermosa voz de Soledad Giménez, del grupo *Presuntos Implicados*. Recuerdo que yo oía con mi hermana Inmaculada Jiménez a Joan Manuel Serrat y a *Presuntos Implicados* en un viejo tocadiscos de nuestra casa de San Felipe, mientras celebrábamos cariños y ternuras. *Utopía* también fue un álbum muy estimado por mi compañera de vida en aquellos años, María Elena Rodríguez Valera, admiradora eterna del cantor catalán, al igual que mis hermanas María Auxiliadora, Inmaculada y Elisa Elena, que se desplazaban pronto a Caracas para asistir a los conciertos de Serrat en el Teatro Teresa Carreño. También está el dato curioso en este álbum de ser Robert Freeman el autor del diseño de portada. Freeman es uno de los famosos fotógrafos de Los Beatles y llegó a publicar volúmenes enteros con las imágenes de los cuatro ídolos de Liverpool, cuyas fotos dieron la vuelta al mundo. El disco *Utopía* se presentó en la Plaza del Congreso de Buenos Aires frente a una audiencia de más de trescientas mil personas. Una vez más la utopía, tierra soñada, se traslada a América por arte de sus poetas y escritores, buscando forjar ese mundo mejor que aspiraron nuestros libertadores y aún nos empeñamos en construir.

Para el año de 1994 Serrat graba el álbum *Nadie es perfecto*, de contenido eminentemente urbano. Ahí se dan cita varios

personajes de la gran ciudad, como “Niño silvestre”, “Benito”, “Historia de vampiros” y una pieza especialmente graciosa (e inteligente como arma irónica): “La abuelita de Kundera”. “La abuelita de Kundera en su pueblo checo / y la mía en Belchete y las dos sabían / que el cura era el confidente de la policía. / Nada tenía secretos a su alrededor”. Serrat muestra aquí una clara denuncia al racismo y a la injusticia, aun cuando no faltan sus alusiones al amor, como ocurre en “Entre un hola y un adiós”. Asimismo, retorna a la poesía de Mario Benedetti en “Historia de vampiros”.

Dos años después, en 1996, Serrat rinde tributo a la nueva canción catalana con *Banda sonora d'un temps d'un país*, logrando un álbum muy completo. Algunos de estos cantores catalanes son Luis Llach, Pau Riba, María del Mar Bonet, Pi de la Serra, Raimon y Jaime Sisa, permitiendo la entrada del gran pianista (invidente) catalán Tete Montoliú, a quien pude oír tocar en persona una noche en Barcelona, verdadero genio del instrumento dentro de la expresión jazzística, una de mis pasiones. En ese mismo año Serrat graba en vivo *El gusto es nuestro*, al lado de sus amigos Ana Belén, Víctor Manuel y Miguel Ríos. Como en todo homenaje amistoso de esa naturaleza, irradian allí el humor y la alegría cuando estos músicos se juntan.

Sombras de la China es el título del disco que Serrat lanza en 1998, con arreglos y dirección musical de Josep Mas “Kiffus”, dedicado justamente a la memoria de Tete Montoliú, que re-





ción había fallecido. Pero también saluda a la poesía del gran Luis Cernuda en “Más que a nadie” y a Eduardo Galeano en “Secreta mujer”. Mientras que en “La hora del timbre” lo hace con el poeta José Luis Pérez Mosquera. En el texto de Cernuda –el inmenso poeta del exilio español– podemos leer: “*Que te quiero más que a nadie y más que a nada / te lo he dicho con mis ojos centinelas / te lo he dicho con mis manos que te celan, / te lo he dicho con mi lengua enamorada.*” Mientras que el texto de Galeano reza: “*No puedo dormir / no puedo dormir / Atravesada entre los párpados / Tengo una mujer, secreta mujer, tan sol y tan luna / que abre mis ojos y me obliga a ver / mi desventura y mi fortuna / Y no me deja dormir / esa mujer, / secreta mujer.*” Frecuenté a Galeano en Barcelona y en Premiá de mar, donde vivía con su mujer Helena y sus hijas; por allá en los veranos nos reuníamos en una terraza a conversar, a hacer parrilladas y beber tintos de verano. Recuerdo que a Eduardo le gustaba mucho la canción “Lucía” de Serrat y me pedía que se la cantara. El poema de José Luis Mosquera es tan, pero tan bueno, que lo tendría que citar todo. Se trata de un poeta argentino hasta aquel momento poco conocido. Me imagino que luego de este suceso se convirtió en una celebridad.

Serrat en el nuevo siglo

Después, en el 2000, escuché esas maravillosas *Cansiones* (con s) de Serrat entresacadas del repertorio latinoamericano, que el músico catalán disfruta tanto. El detalle de la “s” se explica por-



que los españoles pronuncian la “c” en estos casos como una “z” mientras que nosotros en América lo hacemos como si fuera una “s”. Esta vez se trató de una elección muy cuidadosa de los temas; tanto, que el cantor se vale de su doble o alter ego para expresar sus sentidos y sentimientos con su nombre al revés: Tarrés, según su autor: “una entidad peligrosa que se te puede ir de las manos en cualquier momento, mientras deja un montón de facturas por pagar, un sujeto que amenaza tu prestigio”, declaró una vez al respecto. Pero en la canción está mejor expresado: *“Ese tal Tarrés, que no me cabe en la piel / y saca a mi animal de parranda con él. Le basta con que el sol reparta fuego y luz / y Dios nos dé salud / para poder beber. Y al amanecer / con cuatro copas de más / abomina de mí / y me niega donde va.”* Esta letra la escribió en colaboración con Tito Muñoz. Algunos de los temas allí reconocibles son “El cigarrito” de Víctor Jara; “El último organito” de Homero Manzi y Acho Manzi; “Fangal” de Virgilio Expósito Homero y Enrique Santos Discépolo; “Un mundo raro” de José Alfredo Jiménez; “En la vida todo es ir” de Juan Antonio Corretor y Roy Brown; “Sabana” la famosa tonada del venezolano Simón Díaz; “Makúrquica moderna” de Violeta Parra; “Soy lo prohibido” de Roberto Cantoral y Dino López; la bella canción tradicional paraguaya “Che Pykasumi” (Pequeña tórtola) de la que Serrat hace las dos versiones, una en lengua guaraní, con letra de Rubén Barreiro Saguier y música de Serrat y la versión castellana; terminan por conformar un álbum de antología donde nuestro músico muestra toda su versatilidad.





En 2002 aparece *Versos en la boca*, otro de sus grandes homenajes a la poesía y a los poetas, con nuevas aportaciones de Tito Muñoz, Eduardo Galeano y Luis García Montero, bajo la dirección de Ricard Miralles, quien había estado ausente de las grabaciones de Serrat durante una década. En 2003 se graba *Serrat sinfónico* con un tema de Federico García Lorca y otro de Antonio Machado y los acompañamientos de la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Orquesta Nacional de Cataluña y los arreglos de Joan Albert Amargós. En 2006 se graba otro homenaje en lengua catalana con la participación de los autores Manuel Vicent y Joan Margarit; hasta que en 2007 realiza una grabación en vivo *Dos pájaros de un tiro*, con el cantor madrileño Joaquín Sabina, quien también ha tenido un inmenso eco en el público con su poética ácida, crítica, paródica. El disco constituyó un éxito de ventas y los trovadores siguieron de gira por España y por América Latina durante un buen tiempo.

Serrat ha persistido siempre en sus homenajes a los poetas y la poesía. No sé de otro trovador hispánico que haya hecho tanta insistencia en esta dirección en el siglo XX. En 2009 vuelve a versionar unos poemas de su admirado Miguel Hernández en *Hijo de la luz y de la sombra*. Se trata de una cuidada edición musical a cargo de Joan Albert Amargós con trece nuevos temas de Hernández. En el precioso diseño del



estuche, el CD viene acompañado de una película donde se entrevista a cada uno de los participantes de este proyecto incluyendo al propio Serrat, y funciona como un complemento muy sugerente y bien realizado: “Miradas en busca de un poeta”. A mí me han gustado mucho especialmente el que da título al disco, “Hijo de la luz y de la sombra”, “Cerca del agua” y sobre todo “La palmera levantina”, que me ha emocionado sobremanera. Aunque las palmeras levantinas no se parecen mucho a las palmeras de nuestra costa caribe, cada vez que oigo este hermosísimo tema cantado por Serrat mi espíritu vuela al inmenso bosque de palmeras en la costa venezolana, en las playas de la costa oriental de Falcón, que visité en mi dorada juventud, y asocio de inmediato las vibrantes notas de Serrat inspiradas en el poema de Hernández, las cuales me llevan hasta altos niveles de emoción. Asimismo, “Tus cartas son un vino” es un poema verdaderamente sublime, nos toca en lo más hondo del sentimiento amoroso.

Otro homenaje a la poesía lo conforma *Neruda en el corazón*, disco colectivo grabado con motivo de un homenaje al gran poeta chileno, en un concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana, dentro de un evento llamado Foro Universal de la Cultura. Otra gira del cantante de 150 conciertos se ve registrada en una selección de piezas en el disco de 2005 *Serrat 100 x 100*. A partir de estos años Serrat comienza recibir una serie de reconocimientos académicos y formales, medallas, doctorados, premios y galardones dentro y fuera





de su país, y a realizar una serie de conciertos que celebran su trayectoria y su vida plena de nobles gestos. También ha participado en películas desde los años 60 hasta el 2013, que serían motivo de reseñas independientes.

Situación política

En cuanto a la situación política de España en las últimas décadas, habríamos de admitir, muy a nuestro pesar, que es lamentable. Después de superar el atraso del franquismo (es decir del fascismo, nazismo, nacionalsocialismo) había esperanzas de cambio. Se respiraban nuevos aires de superación social con el Partido Obrero Español, pero esas esperanzas fueron cada día menguando. El PSOE fue cediendo espacios a la política neoliberal internacional, plegándose a las órdenes del capitalismo (es decir, del racismo, supremacismo, calvinismo, fundamentalismo, sionismo) de Estado impulsadas desde los Estados Unidos y otros países de Europa como Francia, que vieron en ese modelo una posibilidad de progreso, cuando lo que realmente hubo fue reacomodos, pactos y más pactos con la derecha, la bancocracia y el aparato del estado liberal burgués. El Partido Socialista negoció subrepticamente con el sector más rancio de España representado por el Partido Popular y la monarquía, y entonces presenciamos en el poder aquella generación de políticos



fallidos e incapaces desde Aznar hasta Rajoy, que llevaron a España al fracaso social y económico mediante la privatización de los bienes y servicios, mientras la monarquía se desmoronaba dejando ver continuos casos de corrupción y estafas al Estado, terminando con la vergonzosa huida del Rey hacia otro país. El Partido Socialista también se debilitó: sino véanse los españoles viviendo el “socialismo” del ineficaz gobierno de Pedro Sánchez atacando acriticamente a todos los gobiernos progresistas de América Latina, que intentan otros modos de producción y convivencia comunitaria. Ni siquiera el partido de izquierdas emergente Unidas Podemos, en cuya cabeza ha estado por años el joven líder Pablo Iglesias, pudo concretar –pese a sus buenas intenciones– una opción política real, pues cayó presa de las mismas trampas tendidas por el estatus de la derecha, y terminó debilitado.

Ante esta situación, los movimientos independentistas de España –entre ellos el catalán– reaccionaron contra los desmanes del centralismo madrileño, que piensa alzarse con las tributaciones de los ingresos productivos de las demás provincias, hablando de una supuesta “unidad” en la que nadie cree, sencillamente porque tal unidad no existe, en todo caso es una entelequia ideológica para mantenerse en el poder a cualquier precio. Entonces surgen los intelectuales apoltronados de la derecha a denunciar el “separatismo” catalán, e invocando la sagrada unidad presentando a este movimiento como una secta de fanáticos, cuando lo que están exigiendo es sencillamente justicia y libertad para actuar y ejercer la políti-





**Lo cierto es que
todos estos discos,
presentaciones
y colaboraciones
componen una obra
admirable**

ca desde otros parámetros y otros puntos de vista. Nunca antes se habían visto en Cataluña marchas tan multitudinarias de un pueblo en defensa de su cultura y de su libertad política. Es un hecho: no una ilusión ni una falsa postura ideológica para alzarse con el poder de la noche a la mañana. Recordemos que, durante la dictadura de Francisco Franco, una de las culturas más perseguidas fue la catalana y llegó incluso a prohibirse su lengua. Aclaro aquí que no estoy comparando una cultura con la otra ni estableciendo diferencias cualitativas entre ambas, sino abogando por el respeto de cada una de ellas, marcadas con desarrollos distintos.

Me imagino que para escritores, artistas, músicos, intelectuales y editores no ha sido nada fácil tomar posición dentro de este complejo escenario político. Habrá quienes optan por la comodidad de la abstracta “unidad” para no tener que luchar por una causa; habrá otros que se arriesgan. Ignoro

cuál ha sido la posición de Serrat en este caso específico, y no voy a dañar esta crónica con especulaciones; eso pertenece al orbe de las decisiones personales. Vemos por un lado a catalanes conscientes expresando sus ideas, y por el otro a afamados filósofos o novelistas identificándose –expresa o soterradamente– con el sistema neoliberal de producción que los beneficia, editando y promocionando sus obras. A manera de recordatorio político, reproduzco aquí unas palabras del poeta tan admirado por Serrat, Joan Salvat-Papasseit escritas en 1918:

Salían lentamente de la fábrica y yo leí sus odios y sus buenos amores, su hambre y su miseria. Y así leí también que eran los productores, aquellos desdichados. Y me junté con ellos, porque su aspecto era de bondad y dulzura y porque son el símbolo, por este padecer, de la evolución firme y creadora.

Mientras, las chimeneas humeantes dibujaban cabezas de rabias comprimidas y de angustias y muertes. Era la gran visión de la terrible nube que traerá la lluvia, la tempestuosa lluvia que les libertará. La lluvia que es la masa que lo produce todo y carece de todo.

Aún me fui bendiciéndoles por aquella tragedia de sus vidas, porque les hará dueños de todos los destinos de la tierra: Cada uno que muera en la lucha sublime por un mejor mañana, producirá en su tumba a ras de tierra una





rosa de fuego que consumirá un mundo de injusticias sociales.

Así sea.

(Humo de fábrica, 1918).

Una obra admirable

Lo cierto es que todos estos discos, presentaciones y colaboraciones componen una obra admirable. El estilo, su peculiar voz de barítono, el modo de interpretar sus canciones y las de otros convierten a Serrat en un trovador esencial en el siglo XX, que ha sabido universalizar los temas de su tierra, de España y Cataluña, e irradiarlos al mundo. Pertenece a la cepa de los trovadores que surgieron en la Edad Media, a los trovadores provenzales y occitanos del mediodía francés, y de algún modo se ha hecho eco también de sus hermanos latinoamericanos. Lo que más admiro de la trayectoria de Serrat es su fidelidad al llamado de su interioridad, a las voces de la tradición popular que ha sabido cotejar con las diversas corrientes no solo de la modernidad musical, sino también de la raigalidad popular, alejándose de las modas y de la cultura de masas, huyendo de los nefastos influjos de las tendencias impuestas, pero sobre todo porque ha sido

fiel al llamado de la poesía, de ese vínculo que se sabe portador de las voces del común, de donde él proviene; de los grandes autores líricos del siglo XX que han trascendido y se han mantenido frescos aún, como hemos pretendido hacer notar en esta crónica².

No poseo suficientes conocimientos de teoría musical para precisar dónde radican los logros específicos de Serrat, pero sí puedo asegurar que ha sido uno de los músicos que ha estado más alerta de cuanto ocurre en el mundo social y político; de los matices que posee la vida cotidiana de Cataluña y España, y a su vez de lo que ocurre tanto en nuestros países como en nuestro ánimo; ha conjugado en su trabajo una significativa gama de elementos musicales, modalidades y expresiones del catalán y del castellano de España y Amé-

² Cataluña ha edificado una cultura extraordinaria en todas las manifestaciones artísticas y literarias, filosofía, literatura, música, artes plásticas y visuales, cine, arquitectura, conformando agrupaciones e instituciones culturales y académicas de enorme relevancia en Europa y el mundo. En la literatura citamos algunos de los nombres desde los remotos tiempos de los poetas Ramon Llull, Arnau de Vilanova, Joan Martorell, Jaume Roig, Ausias Marc, Antoni Puig Blanc, Bonaventura Aribau, Joan Cortada, Jacint Verdaguer, Àngel Guimera, Caterina Albert, Narcís Oller, y muchos otros. Más adelante en los siglos diecinueve y veinte, poetas de la talla de Joan Alcover, Miguel Costa, Josep Carner, Carles Riba, Josep Pons, J.V. Foix; si nos acercamos más al siglo XX surgen los nombres para la novela de Salvador Espriu, Josep Pla y Juan Marsé. De contemporáneos míos que tuve ocasión de leer y conocer en Barcelona están los poetas Carlos Barral, Pere Gimferrer, Manuel Vázquez Montalbán, Ana María Moix, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, los filósofos Eugenio Tras y Xubert de Ventós, e innumerables narradores, poetas y ensayistas contemporáneos de primera línea.





rica, y esa apertura, esa libertad y esa capacidad de comprensión y de honestidad intelectual y artística, lo han hecho valer. Tantos otros cantantes y trovadores de del siglo XX aún están activos con su música y su lucha; más allá de todas las flaquezas o debilidades que hayamos podido tener como humanos, hemos sabido también sortear todas las simplezas de la mediocre cultura de masas, para ir en busca de raíces mejores, con perspectivas de superarnos en nuestro devenir, con la ayuda del arte y de la poesía, que son en verdad la gran filosofía que nos sostiene.

Vaya pues esta humilde crónica a celebrar la admirable obra de este trovador: que los poemas y hermosas canciones suyas y de otros sigan tomando vuelo en su brillante voz.

Gabriel Jiménez Emán (Caracas, 1950)

Narrador, poeta, ensayista, investigador, compilador y traductor venezolano. Su obra ha sido traducida a varios idiomas y recogida en antologías latinoamericanas y europeas. Ha publicado, entre otros: *Los dientes de Raquel* (1973), *Narración del doble* (1978), *La isla del otro* (1979), *Diálogos con la página* (1984), *Relatos de otro mundo* (1988), *El ensayo literario en Venezuela* (1988), *Relatos venezolanos del siglo XX* (1989), *Tramas imaginarias* (1990), *Baladas profanas* (1993), *Mercurial* (1994), *Provincias de la palabra* (1995), *Proso estos versos* (1998), *Espectros del cine* (1998), *Averno* (2006), *Clásicos literarios de la ciencia ficción* (2010), *Hombre mirando al sur. Tributo al jazz* (2014), *El último solo de Buddy Bolden* (2017), *Arpegios en el cielo de la cabeza: Ensayos musicales* (2021).

Ha recibido: Premio Nacional de Narrativa "Orlando Araujo", Premio Solar de Ensayo, Premio Nacional del Libro de Venezuela, Premio Municipal de Literatura. En 2019 recibe el Premio Nacional de Literatura por el conjunto de su obra.

