

El reino de María Elena Walsh

Rita del Prado

Varias veces me he referido públicamente a un suceso cultural que es punto de giro en el camino de muchos creadores, cantores, pedagogos, difusores y público de distintas regiones de este continente: la Fundación del Movimiento por la Canción Infantil Latinoamericana y del Caribe, que ocurrió en Casa de las Américas casi finalizando el año 1994.

No es casual que los encuentros iniciales de este movimiento organizados en distintos países se dedicaran sucesivamente a tres figuras inspiradoras: Francisco Gabilondo Soler (México), María Elena Walsh (Argentina) y Teresita Fernández (Cuba), pues la obra de cada uno de ellos es por sí misma un tesoro trascendental, surtidor de vivencias colectivas y fuente de aprendizaje. Los pormenores de dicha fundación, sus participantes y su incidencia en nuestro trabajo a partir de entonces, son temas para otras ocasiones.

Supongamos ahora que voy navegando por el torrente de este río principal llamado Música Infantil Hispanoamericana, sobre la barquita de mis palabras y que, llegando a determinada trifurcación, decido por esta vez continuar viaje siguiendo una de sus más caudalosas corrientes: la obra creadora de María Elena Walsh (Ramos Mejía, provincia de Buenos Aires, 1930-Buenos Aires, 2011).

Propongo entonces partir de una pregunta aparentemente simple: ¿por qué tantas personas de diferentes edades y latitudes nos conmovemos de manera especial con la obra de María Elena Walsh?

Estas páginas serán apenas la búsqueda de respuestas e intentaré expresar mi visión personal concentrándome en el valioso legado de su cancionística, aunque en realidad el patrimonio que nos dejó abarca muchas otras facetas de la creatividad (narración, poesía, artículos periodísticos, ensayos, teatro).

Escuchando el extenso catálogo de canciones, felizmente registrado con generosidad en varias ediciones discográficas, hallamos tres constantes que pudieran comenzar a responder la pregunta formulada: originalidad, equilibrio y coherencia.

Pienso que la primera de las tres cualidades procede de una maravillosa «aleación» de las fuentes que la inspiran: cuentos ingleses, folclor argentino, romances españoles, rondas, villancicos y dicho de modo más amplio, el cancionero latinoamericano, la música universal, las fábulas, los cuentos clásicos europeos y toda la literatura que bebió desde su niñez. En este punto recordemos que además, María Elena Walsh descendía de padre inglés y madre argentina de origen andaluz, raíces por donde corre la savia de tradiciones orales y literarias de gran riqueza.

Cuando hablo de originalidad, no solamente me refiero a esa imaginación desbordante que asombra mientras más se escuchan sus canciones. Hablo también de la belleza con que sintetiza las ideas y la gran elegancia con que maneja el lenguaje. Su poesía audaz puede viajar desde el disparate al estilo de Lewis Carroll hasta la lógica más aguda; desde la imagen más terrenal, dicha en términos coloquiales, hasta el lirismo más elevado. Viaje que —dicho sea de paso— es un auténtico y eficaz camino para llevar de la mano a un niño cuando está aprendiendo a expresarse y a recorrer el diapasón de la lengua materna.

El peculiar sentido del humor —y del amor— de María Elena Walsh transita por todas sus canciones con un sello personal que reconocemos de inmediato:

*En el país de Nomeacuerdo doy tres
/ pasitos y me pierdo
Un pasito para allí no recuerdo si lo di
un pasito para allá ¡Ay qué miedo que
/ me da!
«En el país de Nomeacuerdo»*

*Una gaviota medio marmota bizca
/ y con cara de preocupación [...] pronto aterriza porque divisa un bicho
/ gordo como un salchichón...
«Show del perro salchicha»*

*Lávate la sombra, luna distraída
/ con jabón de estrellas...
«Canción de lavandera»*

Otro matiz de su originalidad se aprecia cuando juega con las tradiciones de un modo desprejuiciado y simpático. A continuación veamos como usa referentes grabados en la memoria colectiva, deslizándose por las graciosas añadiduras.

*En Belén ha nacido un niño con tres pecas
/ en la nariz [...] San José en la carpintería... tiene barba
/ de viruta y bigote de aserrín
«Tralala de nochebuena»*

Es como si poseyera una especie de lupa mágica para ver detalles no explícitos sorprendentes y, a la vez, consonantes con la información de nuestro imaginario.

En *Canción de tomar el té*, por ejemplo, se burla con toda cortesía de esta ceremonia tan universalmente identificada con la idiosincrasia inglesa:

Estamos invitados a tomar el té [...] Cuidado cuando beban se les va a caer la nariz dentro de la taza

y eso no está bien .Yo no sé porqué [...] Los pobres coladores tienen mucha sed porque el agua se les escapa cada dos por tres. Yo no sé porqué.

También encontramos en su repertorio recreaciones de los juegos y rondas tradicionales que asume y elabora con nuevas ideas, como si la tradición le diera el recurso del «pie forzado»:

*Veo, veo, veo... vuelan estampillas
/ por el correo
«Canción del correo»*

*Yo soy la pájara pinta viuda del pájaro
/ pintón
«La pájara pinta»*

*En la guerra le caía mucha nieve
/ en la nariz y Mambrú se entristecía
a-a-a-a achís
«Canción del estornudo»*

Por supuesto que pudiesen ponerse muchos más ejemplos de esta cualidad presente en sus canciones, incluyendo claro está, las más difundidas en Cuba como *Reino del revés*, *Canción de la vacuna*, *Canción del jardinero*, *El adivinador* y otras que veremos en los siguientes párrafos.

La originalidad de María Elena Walsh no es exclusiva de sus canciones para niños. Se hace evidente en el modo de tratar el texto en la canción de pareja, como en *Barco quieto*, que si bien comienza —como muchas canciones— con la más común de las frases (*No te vayas, te lo pido*), no se queda repitiendo argumentos estereotipados, sino que en la medida que progresa el tema, el ruego amoroso se torna más personalizado, sereno y convincente, lo cual lo vuelve mucho más conmovedor:

*No te vayas, quédate, que ya estamos
/ de vuelta de todo
y esta casa es nuestro modo de ser.*

*Tantas charlas, tanta vida, tanto
/ anochecer con olor a comida [...]
Estos muros, estas puertas, no son
/ de mentira, son el alma nuestra
Barco quieto, morada interior,
que viviendo hicimos igual que el amor.*

El equilibrio en las canciones de María Elena Walsh tiene que ver con varias dualidades que conviven armoniosamente en su obra. Veamos la dualidad de **lo conceptual y lo visual**. Lo que quiero decir exactamente es que suele expresar una **filosofía de vida** a través de **historias pintorescas**, como puede ser la del osito que llega a un bazar y en el lenguaje de cualquier comprador, cuenta sus sueños y deseos que trascienden la cotidianidad.

*Quiero tiempo, pero tiempo no apurado
/ tiempo de jugar que es el mejor.
Por favor, me lo da suelto y no enjaulado
/ adentro de un despertador.
[...] Quiero cuentos, historietas y novelas
/ pero no las que andan a botón
Yo las quiero de la mano de una abuela
/ que me las lea en camisón
«Marcha de Osías»*

Esta relación concepto-imagen de sus canciones tiene doble valor: por un lado el valor intrínseco de una obra elaborada y, por otro, el de confiar en la capacidad intelectual del público infantil tan frecuentemente subestimada. La compositora no tuvo ningún temor a la hora de abordar temas de profundidad conceptual dirigiéndose a los niños y, a la vez, puso gran cuidado en manejar sabiamente un código expresivo que permite al pequeño oyente visualizar un tema que, de otro modo, le resultaría tal vez lejano a sus referencias. Este rasgo tampoco es exclusivo de sus canciones infantiles y para ilustrarlo trasladémonos ahora a «El país de la geometría», uno de sus deliciosos *cuentopos*, donde despliega su faceta de narradora:

*[...] El Rey de este país era el compás [...]
Aquí viene caminando con sus dos patitas
flacas. Una pincha y la otra no [...] El rey
tenía un poderoso ejército de rombos, una
guardia de vistosos triángulos, un escuadrón
policia de forzudos trapecios, un sindicato
de elegantes líneas rectas, pero le faltaba
lo principal:
Ser dueño de la famosa flor redonda.*

A partir del contenido y la forma de estos ejemplos quisiera comentar sobre una especie de premisa en lo que entiendo por buena música para niños: que pueda ser disfrutada por público de todas las edades con diversos niveles de lectura —idea también aplicable a la literatura. Esto ocurre claramente con el repertorio de canciones infantiles y las narraciones de María Elena Walsh, quien maneja magistralmente el recurso de la complicidad con el público, fascinando a personas de distintas generaciones.

Ahora continuaremos descubriendo dualidades que viven en el equilibrio de sus canciones. Veamos otras aristas:

Ternura y Gravedad. Realismo y Fantasía

Muchos de los argumentos de las canciones de la maestra Walsh llevan en perfecto equilibrio los matices de la tragicomedia. Sus historias a veces son parábolas de conflictos de los seres humanos (decisiones equivocadas, fragilidad ante sucesos catastróficos y fatales...) que pertenecen a la crudeza del realismo, pero están suavizadas por la tierna ingenuidad de los personajes protagonistas de sus historias. Las tribulaciones de estos personajes, diseñados con ingeniosa fantasía, hacen sonreír y a la vez provocan un deseo de protección y un efecto de empatía. En *Manuelita, la tortuga* describe en clave de comicidad y frases ocurrentes, situaciones comunes que son tan serias y tan reales como inventar una estrategia para atenuar la vejez, perder la autoestima, hacer el ridículo, sentir inseguridad de la correspondencia amorosa o emprender aventuras irracionales.

*Manuelita una vez se enamoró de un
/ tortugo que pasó.
Dijo ¿Qué podré yo hacer? Vieja no me va
/ a querer
En Europa y con paciencia me podrán
/ embellecer [...]
En la tintorería de París la pintaron
/ con barniz, la plancharon en francés
del derecho y del revés, le pusieron
/ peluquita y botines en los pies [...]
Tantos años demoró en cruzar el mar
/ que allí se volvió a arrugar
y por eso regresó vieja como se marchó
a buscar a su tortugo que la espera
/ en Pehuajó.*

Igualmente recordemos que Juan Poquito, el grillo, pierde a su novia la chicharra cuando pasa el tren que la arrastra súbitamente de Tucumán a Salta, pero al final hay reencuentro y casamiento. También recordemos que la Reina Batata huye amenazada por un cocinero hasta que es salvada por la nena menor de la casa y recordemos la bella historia de un pato policía que cuida el tesoro del lago, tesoro que de día no se ve porque resulta ser el reflejo de las estrellas.

Universalidad e identidad

Hasta ahora he comentado específicamente el componente literario de las canciones de Walsh, sin hacer mención directa al discurso musical. Sin embargo, aprovechando la explicación de esta dualidad, reitero todo lo dicho en relación a los textos de sus canciones, apuntando que está integrado a melodías tan hermosas y definidas en su dibujo que se vuelven inolvidables y contagiosas. Su conocimiento musical le permitió crear con una gama de sonoridades donde lo mismo puede remitirnos a géneros del folclor —chacarera, huayno, baguala, milonga— como al barroco musical (*Al señor Juan Sebastián*), a ritmos de Norteamérica (*Twist del mono liso*) o a temas asiáticos (*Canción de bañar la luna*). En *Chacarera de Gatos* hay un gracioso juego de palabras a partir del doble significado de la

palabra **gato** (como género musical y como condición felina de los personajes que protagonizan el equívoco).

En una linda parte de su obra cancionística, María Elena contextualiza en la geografía de su país los recursos de la fantasía presente en los cuentos clásicos universales.

*Había una vez una vaca en La Quebrada
/ de Humahuaca
«La vaca estudiosa»*

*Se casaron enseguida Juan Poquito
/ y La chicharra
a la vuelta de un carozo entre Tucumán
/ y Salta.
«Baguala de Juan Poquito»*

*Osías, el osito en mameluco paseaba
/ por la calle Chacabuco
«Marcha de Osías»*

Por último, y para cerrar estas páginas que son en definitiva una invitación a buscar y disfrutar la obra de María Elena Walsh en sus múltiples facetas, me voy a referir a la coherencia de su creación, siempre sugerente, siempre sutil, siempre defendiendo con transparencia determinados valores, sin hacer concesiones estéticas.

En la ya citada historia de *La vaca estudiosa*, rebotante de hilaridad y ternura, la autora aplaude la pasión por aprender y la constancia del estudio, virtudes más fuertes que los obstáculos que debe vencer el personaje de la Vaca, como estar sorda de una oreja o tener al prójimo inmediato boicoteando el aprendizaje.

*La vio la maestra asustada y dijo: Estas
/ equivocada.
Y la vaca le respondió: ¿Por qué no puedo
/ estudiar yo? [...]
Los chicos tirábamos tiza y nos moríamos
/ de risa [...]
Y en ese lugar de Humahuaca la única
/ sabía fue la vaca.*

El mensaje está «contado» con la mejor poesía, en una fina bordadura de versos pareados que contienen las imágenes justas para poder representarnos toda la situación. Está dicho sin discursos aleccionadores, de esos que pululan en aquel tipo de canción infantil más interesada en redactar frases «correctas» que en la magia del arte. No hay linderos forzados en la obra de María Elena Walsh. La misma compositora que divierte a los niños y a los grandes, es la poetisa que se abre al diálogo de pareja, es la escritora que denuncia a la injusticia social, que satiriza la prepotencia del ser humano.

Su gran coherencia le permite abordar orgánicamente en una misma pieza varias aristas de la vida. Me refiero especialmente a «El 45» donde describe cómo lo vertiginoso del contexto histórico y el paso del tiempo desgarran un lazo afectivo.

Mientras la expresividad de los elementos del tango unifica el estado de reflexión y remembranza, el texto se mueve con asombrosa fluidez entre la ironía de un comentario sobre los altibajos del comercio, el horror de una de las masacres más brutales de la historia y la íntima nostalgia de lo perdido con el paso de los años.

*¿Te acordás, hermana, qué tiempos
/ de seca
cuando un pobre peso daba el estirón? [...]
¿Te acordás, hermana, que desde muy lejos
/ un olor a espanto nos enloqueció?
Era de Hiroshima donde tantas chicas
/ tenían 15 años como vos y yo.
¿Te acordás que más tarde la vida llegó
/ en tacos altos y nos separó?
Ya no compartimos el mismo tranvía.
/ Solo nos reúne la buena de Dios.*

En este punto donde estamos hablando del tema del realismo que trastoca la vida de los seres humanos a merced de «fuerzas mayores», pido al lector que vuelva atrás exactamente al párrafo donde ilustramos las dualidades *Ternura y Gravedad. Realismo y*

Fantasia, presentes en sus canciones infantiles donde coloca personajes frágiles e ingenuos en el centro de alguna vorágine. No se trata de coincidencia, se trata justamente de coherencia y dominio de códigos diferentes: uno funciona para compartir catarsis entre adultos; otro, para divertir al público de todas las edades con delicadeza, sugerencia y optimismo, pero sin edulcorar la vida.

Las primeras canciones de María Elena Walsh que escuché en mi infancia me llegaron a través de la radio cubana. Entonces no tenía idea de su grandeza. Estas palabras son también un modo de agradecerle públicamente a la persona (hasta hoy desconocida para mí) que en los años sesenta programó aquellas grabaciones en la radio y añadió al sonido de mi país una decena de sus éxitos, poniéndolos al alcance de los niños de mi generación. De algún modo este *iceberg* de su obra inmensa se mezcló con otras maravillas en nuestras primeras emociones, sin las cuales hoy seríamos otras personas; probablemente personas menos felices y tal vez más grises o más estridentes, quien sabe.

Sin la poesía de la infancia estaríamos mucho más abrumados por el preocupante avance mundial de la vulgaridad y la *contaminación mental* (tomando prestada su definición). Seguramente tendríamos menos recursos o menos fuerza para hacer un poquito mejor los espacios que vamos habitando.

Con el paso de los años crecimos, elegimos un camino, llegaron otras generaciones y seguimos todos encontrando las huellas que dejó María Elena Walsh en recodos de la vida. Sigue sorprendiéndonos, sigue enseñándonos, sigue apareciendo en palabras agudas y melodías hermosas para expresar nuestros sentimientos e ideas. La escuchamos con su voz inconfundible y también interpretada por voces imprescindibles, voces de siempre y voces nuevas. La reconocemos junto a otros maestros en nuestra propia obra.

En la América Latina, he conocido muchas personas de diferentes profesiones que aman la obra de María Elena Walsh.

La música antigua en Costa Rica

Tania Vicente León

Especialmente en la Argentina contemporánea, su figura y su obra son mucho más que un referente cultural de la infancia o la juventud. Son parte del imaginario natural y una de las esencias en la identidad de la nación.

Desde hace unos veinticinco años comprendí esta verdad emocionalmente y «de golpe» con la presencia memorable y estremecedora de su canción *En el país de nomenclatura*, en la banda sonora del filme argentino *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo.

Entrar en el mundo de María Elena Walsh es recordar siempre todo lo que hay en nosotros de *criaturas primaverales*, es cruzar una puerta tras otra, cada una ellas custodiada por Juan Poquito, o por Osías, Manuelita, Jacinta, el Jardinero, el doctor del cuatrimotor, la cigarra...

Tan confiables centinelas no están cuidando un territorio elitista e infranqueable. Todo lo contrario: están ahí con el fin de llamar a cualquier peregrino que tenga *tiempo no apurado* para oír, leer, descubrir, conmovirse. Quien sienta el deseo de cruzar esas puertas solo debe aprenderse algunas contraseñas sencillas como *Jacarandá*, *Gulubú*, *Michimichimiau...* y de inmediato le será permitido pasar.

Entonces van a ver cómo es el Reino del Revés, o mejor dicho, van a ver como es el Reino del derecho... a la belleza. ■

El presente artículo pretende acercar al lector a los personajes, a las instituciones y a los eventos más importantes que han participado en el proceso de divulgación y práctica de la música antigua en Costa Rica, así como a la creación de un público para ésta.

Durante la década de 1950, el violinista y afinador de pianos Rafael Gallegos, construyó el primer clavecín hecho en el país. Este pasó a ser propiedad del Conservatorio Nacional de Música —actual Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica— y por consiguiente, utilizado en muchos de los conciertos que realizó la orquesta de cámara de dicha institución.

Pasaron varios años para que a ese primer acercamiento a la sonoridad de la música antigua, siguiera la iniciativa de fundar el primer grupo costarricense dedicado exclusivamente a la ejecución y difusión de ese repertorio.

Fue a inicios de la década de 1970 que el químico y matemático Enrique Góngora Trejos viajó a Göttingen, Alemania, con el objetivo de estudiar Matemáticas, una vez en ese país, complementó sus estudios con el de la flauta dulce y el repertorio de la música antigua. Su pasión por este tipo de música hizo que adquiriera una serie de flautas

Rita del Prado. Cuba. Trovadora. Fundadora del movimiento por la canción infantil latinoamericana y del Caribe.

dulces y un clavecín que luego trajo a Costa Rica, donde junto al violinista suizo Jan Dobrzewski, fundó en el año 1973 el Collegium Musicum.

A esta idea se unieron diferentes músicos costarricenses y extranjeros que como Dobrzewski, se encontraban en el país como parte del proyecto de reestructuración de la Orquesta Sinfónica Nacional llevado a cabo en 1972. Más adelante, se integró el guitarrista Mario Solera, quien asumió la dirección musical del grupo desde 1979 hasta 1994.¹ (véase fotografía n. 1).

A este grupo se debió el interés, no solo por la difusión de esta música por medio de conferencias, artículos y conciertos, sino por la búsqueda de la recreación de la sonoridad de las épocas pasadas, con la utilización de reproducciones de instrumentos antiguos como el laúd, la flauta dulce, el clavecín, la viola de gamba, entre otros.

La gran mayoría de los costarricenses que hoy se dedican a este repertorio tuvieron alguna relación, sea directa o indirectamente con dicho grupo, por lo que es justo decir que este ejerció una influencia decisiva en la práctica de la música antigua en el país centroamericano.

En 1976 partió hacia México el pianista Roberto Enrique Vargas Dengo (véase fotografía n. 2), estando allí por motivos de trabajo, recibió lecciones de clavecín con la maestra Ema Gómez, a la vez que aprendió a regular y afinar clavecines con el constructor Martin Seidel. Aprovechando la estadía de Vargas Dengo en ese país, el Teatro Nacional de Costa Rica, solicitó a este último, hacer los arreglos necesarios para la compra de un clavecín que fue adquirido y estrenado en 1978.²

A partir de ese año, Vargas Dengo se estableció nuevamente en el país, a la vez que

emprendió la tarea de realizar al menos un concierto de clavecín al año, el cual se llevaba a cabo en uno de los vestíbulos del Teatro Nacional.³ Gracias a su labor, la música para clavecín empezaba a ser escuchada y apreciada por el público costarricense.

El interés despertado por la actividad del Collegium Musicum y de Vargas Dengo, entre otros, sirvió como estímulo para que en 1983, la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, su entonces director Jorge Acevedo y Gregorio Esquivel, un estudiante apasionado de la flauta dulce, apoyaran la formación del Conjunto Universitario de Música Antigua (C.U.M.A.) dentro de la institución.

La escuela respaldó esta iniciativa, no solo brindando un espacio en donde ensayar y de vez en cuando ofrecer conciertos, sino que además destinó fondos para que se adquirieran una serie de instrumentos aptos para esa música, lo que permitió que algunos jóvenes conocieran y se interesaran en este tipo de repertorio. (véase fotografía n. 3).

Gregorio Esquivel, quien asumió la dirección del C.U.M.A., había estudiado flauta dulce en el Conservatorio de Castella, una institución costarricense de educación primaria y secundaria con dirección artística. Ahí estudió con Rodrigo Salas de la Paz, un percusionista y amante de dicho instrumento.

Más adelante, Esquivel continuó sus estudios en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam, Holanda, donde obtuvo su Maestría en ejecución y enseñanza de la música con especialidad en flauta dulce en el año 1999.⁴

El C.U.M.A. tuvo su primer concierto oficial en julio de 1983, en esa ocasión, la Sala Enrique Echandi, destinada usualmente a exposiciones de pintura, fue su escenario.⁵

¹ En 1981, Solera adquiere un laúd de construcción italiana y a partir de ese momento empieza a utilizarlo dentro del grupo. Entrevista realizada a Mario Solera Salas, el día 29 de noviembre, 2009.

² Entrevista realizada a Roberto Enrique Vargas Dengo, el 19 de noviembre de 2009.

³ Entrevista realizada a Roberto Enrique Vargas Dengo, el 19 de noviembre de 2009.

⁴ Esquivel nunca volvió a establecerse en Costa Rica, trasladándose definitivamente al Reino Unido.

⁵ «Música Antigua», en *El Mundo de la Música*, n. 2 (octubre, 1983), p. 5.



Fotografía n. 1. El Collegium Musicum durante un concierto en uno de los vestíbulos del Teatro Nacional de Costa Rica (inicios de la década de 1980). De izquierda a derecha: Gabriel Macaya, Mario Solera, Miguel González y Enrique Góngora. (Cortesía de la señora Helena Ramírez)

Según Reynaldo Valldeperas, uno de los integrantes del grupo, la idea de crear el conjunto se debió al «deseo compartido de rescatar un pasado histórico trascendental en la historia de la música»,⁶ la música antigua europea.

En esa ocasión, el concierto incluyó explicaciones teóricas y prácticas sobre el repertorio ejecutado,⁷ práctica que se ha extendido hasta la fecha, siendo acogida favorablemente de parte del público.

Esquivel dirigió el C.U.M.A hasta 1990, cuando la flautista Kattia Calderón asumió la dirección, que mantuvo hasta la desaparición del grupo en 1995.⁸

⁶ «Música Antigua», en *El Mundo de la Música*, n. 2 (octubre, 1983), p. 5.

⁷ «Música Antigua», en *El Mundo de la Música*, n. 2 (octubre, 1983), p. 5.

⁸ Durante el año 1995 el *Conjunto Universitario de Música Antigua* cambió su nombre a *Consort Universitario de Música Antigua*.



Fotografía n. 2. Roberto Enrique Vargas Dengo (2010). (Cortesía de Roberto Vargas Dengo)



Fotografía n. 3. Conjunto Universitario de Música Antigua. Periódico *El Mundo de la Música* n.2 (octubre, 1983), p. 5. De izquierda a derecha: Gregorio Esquivel, Reynaldo Valldeperas, Luis Carlos Hernández y Ulises Grant

En 1982 había regresado al país María Clara Vargas Cullell, quien después de haber cursado estudios en Francia con la clavecinista francesa Huguette Dreyfus y obtener el *Diplôme Supérieur* en la *Schola Cantorum* de París, se convirtió en la primera graduada en la ejecución de un instrumento antiguo que tuvo Costa Rica.

A partir de su regreso, Vargas Cullell realiza una intensa actividad de música de cámara, para lo cual formó y dirigió diversas agrupaciones de formatos variables que respondieron a diferentes proyectos de repertorio. Fue así, como a partir de 1983 surgieron bajo su iniciativa: la *Camerata Armónica*, *Flautémbalo*, el *Conjunto Barroco* de la Universidad de Costa Rica, y a partir de 1994 el *Syntagma Musicum*, activo hasta la fecha.

El *Syntagma Musicum* ha seguido la tendencia de contar con un orgánico flexible, siempre en búsqueda de la interpretación idónea de la música barroca. Hoy en día el grupo dispone, además del clavecín y de can-

tantes, de reproducciones de instrumentos barrocos, como el violín, el fagot y la flauta travesa. (véase fotografía n. 4).

Entre sus integrantes se encuentra Isabel Jeremías, quien si bien no realizó estudios formales de ejecución de un instrumento antiguo, su interés por los instrumentos como el cromorno y el ranket, y en especial el fagot barroco, hizo que emprendiera el estudio de estos de forma autodidacta, mientras se encontraba realizando su Maestría en fagot moderno en los Estados Unidos, a inicios de la década de 1990.

Durante la década de los años ochenta, aparecen algunos lauderos como el costarricense Omar Corrales y el canadiense radicado en el país Paul Smith, quienes llevan a cabo reproducciones de instrumentos antiguos, respectivamente el primer laúd y la primera viola de gamba construidos en el país.

Casi contemporáneamente, el entonces discípulo Juan Carlos Soto, había ido a estudiar construcción de instrumentos de cuerda al Instituto Professionale Internazionale per l'Artigianato Liutario e del Legno «Antonio Stradivari», en Cremona, Italia, ciudad en la cual construyó su primer laúd en 1985.

Pocos años después, la Universidad de Costa Rica encargó a Soto la fabricación de dos violas de gamba, las cuales, junto a otros instrumentos como flautas, cromornos y un clavecín, entraron a formar parte de la colección de instrumentos antiguos de la institución, a la vez que contribuyeron a despertar el interés por la música antigua en los alumnos que formaban parte de ella. (véase fotografía n. 5).

A inicios de los ochenta, algunos músicos extranjeros, la mayoría integrantes de la entonces Orquesta Sinfónica Nacional, entre ellos los estadounidenses Barbara y Roger Wesby, quienes se encontraban en el país como voluntarios del Cuerpo de Paz para participar como educadores en el proceso de reestructuración de la Orquesta y de su Programa Juvenil, formaron el grupo *The San Jerónimo Singers*.



Fotografía n. 4. *Sintagma Musicum* (2008). De izquierda a derecha: Peter Nitsche, Gabriel Goñi, Zamira Barquero, Raquel Ramírez, Isabel Jeremías y María Clara Vargas (sentada). (Cortesía de María Clara Vargas)



Fotografía n. 5. Juan Carlos Soto. Luthier costarricense mostrando un instrumento realizado por él, durante su estadia en Italia (1999). (Cortesía de Juan Carlos Soto)

Se trataba de un grupo de músicos que se reunía periódicamente con la intención de interpretar y difundir la música medieval y renacentista. Entre los conciertos más importantes que realizaron en la capital del país, se encuentra un programa de música francesa

para la Alianza francesa y otro que ofrecieron en el Teatro Nacional.⁹

Poco a poco, los integrantes de esta agrupación fueron abandonando el país, al desahacerse esta, Roger Wesby fundó en 1982 el grupo *Los Madrigalistas*¹⁰ cuyo repertorio se componía de madrigales italianos e ingleses y de *chansons* francesas. Según comentó Wesby, el propósito de la agrupación «era de alcanzar al público con una música digna de nuestra atención, bien ejecutada, y con afanes de establecer una relación alegre y libre de esnobismo».¹¹

⁹ Entrevista realizada a Roger Wesby, el 11 de diciembre de 2009.

¹⁰ El grupo original se componía de Elena Mariá Villalobos y Bárbara Wesby, sopranos, Mary Peck, mezzosoprano, Roger Wesby, tenor y director musical, y Álvaro Sáenz, baritono. Zamira Barquero reemplazó a Villalobos en 1985.

¹¹ Entrevista realizada a Roger Wesby, el 11 de diciembre de 2009. Con el pasar del tiempo, *Los Madrigalistas* expandieron su repertorio, al incluir arreglos de canciones populares, espirituales y folclóricas costarricenses, hasta llegó a montar la ópera *Così fan tutte* de W.A. Mozart.



Fotografía n. 6. *Los Madrigalistas* durante su gira a Colombia en 1985. De izquierda a derecha: Roger Wesby, Zamira Barquero, Mary Peck, Barbara Wesby y Álvaro Sénz. (Cortesía de Roger Wesby).

En junio de 1985, el grupo realizó una gira de conciertos por diferentes ciudades de Colombia (véase fotografía n. 6), un mes después los *Wesby* emigraron del país y, aunque hubo algunos intentos de mantener activa la agrupación, esta no siguió funcionando.

A partir de estas iniciativas han surgido otros grupos que han conformado el panorama de la música antigua en el país, entre ellos, la *Capella Antiqua Hispánica*, activa entre los años 1986 y 1987, dirigida por el flautista dulce Reynaldo Valldeperas y auspiciada por el antiguo Centro de Cultura Hispánica, (pero que al separarse de esa institución abrevió su nombre a *Capella Antiqua*), así como el Conjunto *Garçimuñóz*, fundado en 1992 y dirigido por el lingüista Rómulo Vega, grupo activo hasta la fecha. (Véase fotografía n. 7).

El Conjunto *Garçimuñóz* nació como grupo vocal con acompañamiento de laúd y vihuela, pero con el pasar del tiempo se fueron agregando otros instrumentos como el clavecín y la flauta dulce, conformando su instrumental actual. Aunque en su mayoría,



Fotografía n. 7. Conjunto *Garçimuñóz*. Periódico *Universidad* (17 al 23 de noviembre, 1999), p. 2. De izquierda a derecha: Juan Carlos Quesada, Erik Hernández, Pietro Scaglioni (de pié), Emmanuel Mora, Rómulo Vega y Tania Vicente (sentados)

los integrantes de la agrupación no se dedican por completo a la música, éstos se distinguen por gozar de una formación de tipo humanístico que los ha conducido a interesarse en la música antigua. A este grupo se

debe la primera producción discográfica de música antigua realizada en el país.¹²

En el ámbito de la práctica y difusión de este repertorio, la labor del Conservatorio de Castilla ha sido de gran importancia. Ya durante la década de los años setenta Rodrigo Salas ofrecía lecciones de flauta dulce, más adelante le siguió Luis Carlos Hernández, quien junto a Gregorio Esquivel formaron un pequeño grupo de música antigua que tenía como objetivo participar

mente música barroca europea conformaron un grupo bajo el nombre de Conjunto *Ganassi*, el cual estuvo activo entre los años 1996 y 1999.

En 1999 regresó al país Tania Vicente, quien había concluido sus estudios de laúd en la Cívica Scuola di Musica Franco Vittadini de Pavia, Italia, bajo la dirección de Massimo Lonardi, y además había obtenido el título di Dottore in Musicologia en la Universidad de la misma ciudad.



Fotografía n. 8. Grupo *Ganassi* (2009). De izquierda a derecha: Tania Vicente, Andrés Chaves, María Clara Vargas, Samaria Montenegro, Eduardo Madrigal y Katia Calderón. (Cortesía del Grupo *Ganassi*)

en los actos culturales que se llevaban a cabo en la institución.

Más tarde, en 1993, bajo iniciativa de Arnoldo Herrera, en ese entonces director de la institución, y de la flautista Kattia Calderón, nació el Taller de Música Antigua Castilla. Siempre en dicho conservatorio, tres profesoras con el interés común de interpretar exclusiva-

A su llegada, Vicente se integró a los grupos de música antigua existentes, el Conjunto *Garcímuñoz* y el *Sintagma Musicum*. En el 2003 fundó junto con otros músicos el *Consort* de Música Antigua y en el 2004 fue invitada por Kattia Calderón a iniciar una segunda etapa del Conjunto *Ganassi*, que a partir de ese momento mutó su perfil y comenzó a llamarse Grupo *Ganassi*. (véase fotografía n. 8).

Este grupo, activo hasta la fecha, se ha distinguido por el interés en recrear el sonido de la música antigua por medio de la utiliza-

¹² Plaser i gasajo, música del Renacimiento. Esta producción está compuesta por obras italianas, inglesas, alemanas y españolas del período renacentista.

ción de reproducciones de instrumentos originales, así como por el respeto a los cánones interpretativos de las diferentes épocas que la conformaron.

Recientemente, *Ganassi* fue galardonado con el Premio Nacional de Música que otorga el Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica, convirtiéndose en el primer grupo de música antigua que recibe un reconocimiento oficial en el país. Un premio de dicha magnitud no solo reconoce el trabajo de la agrupación, sino que por primera vez, legitima la práctica de la música antigua en el país.

Además, tal y como lo demuestran dos de sus producciones discográficas: *Música de dos Mundos* (2006) y *Con Regocijo y Contento* (2008),¹³ este grupo se ha dedicado a la investigación y difusión del repertorio colonial latinoamericano tanto a nivel nacional como internacional.

Paralelamente a la formación del Grupo *Ganassi*, nace el *Ensamble Barroco* de Costa Rica, bajo la dirección de Katarzyna Bartoszc. Este grupo está compuesto por músicos interesados en interpretar y difundir el arte musical del siglo XVIII, y para ello, este grupo de orgánico variable, desarrolla proyectos que involucran la plástica, la poesía y la danza, y pretendiendo recrear la atmósfera de las épocas pasadas.

En el 2007 regresa al país el flautista Túpac Amaru Ulloa que, aprovechando su estadía en Bélgica,¹⁴ realizó estudios de flauta travesa barroca con el belga Barthold Kuijken en la Academia de Música Emiel Hullebroeck, en la ciudad de Gante. Una vez en Costa Rica realiza conciertos donde brinda

¹³ Producidas con el apoyo de la empresa Dart y de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

¹⁴ Ulloa obtuvo su Maestría en flauta travesa moderna en el Real Conservatorio de Bruselas (2000) y su Maestría en Jazz y Música popular en el Conservatorio de Gante, Bélgica (2006).



Fotografía n. 9. Afiche del III Festival Internacional de Música Antigua. Costa Rica 2009. (Cortesía del Comité Organizador del Festival Internacional de Música Antigua de Costa Rica)

al público la oportunidad de disfrutar de obras escritas para su instrumento.

A partir del año 2001, la Escuela de Artes integradas de la ciudad de Santa Ana,¹⁵ incluyó la enseñanza de la flauta dulce dentro de sus planes de estudio, no como simple instrumento complementario para los estudiantes de educación musical, sino como un instrumento igualmente importante a todos los demás, poseedor de un rico repertorio de gran belleza estética, pero también de no poca complejidad técnica. Esta labor fue desempeñada por la flautista Kattia Calderón.

El estudio de este instrumento, cuyo repertorio pertenece casi exclusivamente a aquello que se conoce como música antigua,

¹⁵ La Escuela Municipal de Artes Integradas E.M.A.I. fue fundada en 1998 gracias al apoyo del gobierno local.

ha sido fundamental en la creación de un ambiente para este tipo de música.

En la actualidad, Costa Rica cuenta con varios festivales internacionales de música antigua. El primero de ellos celebró en octubre pasado su décima edición, se trata del *Festival Internacional de Música Barroca de Santa Ana*, organizado por la Escuela Municipal de Artes Integradas. El segundo, es el Festival Internacional de Música Antigua, ideado por el compositor y gestor cultural Otto Castro que, en colaboración con la autora, llevaron a cabo la primera edición en el 2006. Más tarde se contó con la colaboración de María Clara Vargas y a partir del año 2010, se contará con el apoyo del laudero Juan Carlos Soto.

Este festival, a diferencia del que se lleva a cabo en la ciudad de Santa Ana, se caracteriza por el requisito de la utilización de técnicas de ejecución y de instrumentos recreados según modelos antiguos, con lo cual trata de ofrecer una sonoridad diferente y poco conocida para el público costarricense. (véase fotografía n. 9).

Además, desde el año 2007 se realiza el Concierto de Música Virreinal en la Ruinas de Ujarrás, un sitio histórico ubicado en el municipio de Paraíso, en la provincia de Cartago. Cada año se toma dicho escenario como sede para realizar un concierto en el cual colaboran las embajadas de España y México, el Instituto Costarricense de Turismo y la Municipalidad del lugar.

Hoy día, gracias a la actividad de los grupos y a los diferentes festivales mencionados, se ha asistido a un notorio incremento en la cantidad de público que en Costa Rica asiste a escuchar y a disfrutar del repertorio de la música antigua.

La gente se interesa cada vez en este repertorio, como lo denotan los auditorios llenos, la venta de discos, su presencia en la radio y también la creciente cantidad de jóvenes que buscan la adquisición de reproducciones de instrumentos musicales rena-

centistas y barrocos y emprenden su estudio. Además, varios músicos empiezan a crear pequeñas formaciones para la ejecución de esta música.

Hace casi tres décadas, un artículo publicado en un periódico costarricense, con respecto a los grupos nacionales dedicados a la práctica y difusión de la música antigua, concluía de la siguiente manera: «Estaremos complacidos cuando los grupos como éste y el público hayan crecido tan significativamente, que la música antigua sea cosa frecuente y actual».¹⁶

¿Será que finalmente comienza a hacerse realidad esta frase en el país centroamericano? Dejo la respuesta al lector. ■

¹⁶ «Música Antigua». *El Mundo de la Música*, n. 2 (octubre, 1983): 5.

Tania Vicente León. Costa Rica. Musicóloga. Profesora e investigadora de la Universidad de Costa Rica.

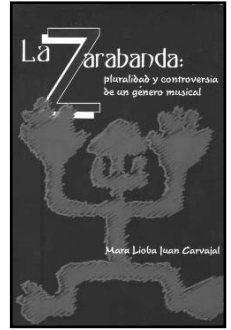
Libros sobre música mexicana llegan a la Casa

La Dirección de Música de la Casa de las Américas agradece a la Unidad Académica de Música de la Universidad Autónoma de Zacatecas, y a su director el doctor Alejandro A Barrañón Cedillo, por hacernos llegar en los primeros días de junio una muestra de la colección de libros editados por la Universidad y la Editorial Plaza y Valdés, en colaboración con el Programa Integral de Fortalecimiento Institucional, de México. Los textos, que pasarán a la colección de nuestra biblioteca, se refieren a continuación:

La zarabanda: pluralidad y controversia de un género musical, de Mara Lioba Juan Carvajal (2007). En este libro la autora se introduce en la compleja naturaleza de este género musical, cuya oscura génesis y la insistencia en relacionarlo con el mundo novohispano le obligan a profundizar, pues no obstante haberse ya establecido, reconocido y constatado en diferentes áreas geohistóricas y socioculturales durante el período colonial, la zarabanda constituye una manifestación más allá de épocas, territorios y sociedades. La autora propone el estudio del género desde una perspectiva histórica para localizar, en la medida de lo posible, sus orígenes socio-culturales y musicales, sus canales de difusión y las áreas sobre las que, posteriormente, ejerce su influencia; en afán de explicitar sus diferentes usos y funciones sociales.

Para ello, tomando como hito el siglo XVI y en un «intento de aproximación regresiva», se retrotrae el estudio hacia el límite cronológico más alejado posible y se sigue su desarrollo progresivamente, hasta la incursión de la zarabanda dentro de la *suite*, en donde deja de ser un ente autónomo y pasa a formar parte de un complejo musical. En su introducción, la autora plantea que, debido a su heterogeneidad temática y los incontables abordajes que consiente su análisis, exige que el género se considere un producto cultural misceláneo, incidiendo en su protagonismo como género musical, pero también dancístico y literario. Es por ello que los contenidos del libro parten del concepto, la palabra y aplicación de *zarabanda* como término, para aproximarse posteriormente a su presencia en obras literarias, a sus orígenes histórico-culturales; así como a su definición y caracterización genérica en el contexto musicológico.

El pensamiento sinfónico en México, de Gonzalo de J. Castillo Ponce (2007). Ante la enorme variedad de obras que la «música de concierto» o «académica» aporta constantemente a la cultura musical mexicana, este libro aborda la producción sinfónica mexicana, que llegó a multiplicarse asombrosamente durante el siglo XX. Se encamina la reflexión sobre la responsabilidad de la comunidad cultural mexicana por encarnar y difundir sonoramente su obra sinfónica. Según su autor, considerar estas obras como «textos» posibilita una exploración fundamental en diversos niveles de lectura auditiva y artística, hermenéutica, cultural e ideológica. Con este libro,



Castillo Ponce propone replantear el sentido sinfónico de la composición en México, como acto de problematización. Desde el análisis musical, simbólico (directo o profundo, intencional o no) se aborda la producción sinfónica mexicana realizada antes de los años ochenta del siglo XX. Así, *El pensamiento sinfónico en México* intenta –tal y como se expresa en su introducción– abordar los sentidos principales derivados de su nombre: texto sinfónico, intertexto, contexto dentro de una cultura musical y de un momento histórico. El libro aborda en su primera parte cuestiones relacionadas con el imaginario sinfónico de México en la modernidad, para posteriormente analizar la textualidad y transtextualidad en la obra sinfónica mexicana, asumiendo «el sinfonismo» como cultura, imagen, poema, noticia, método, sistema, historia, pensamiento...

Trazos concertísticos para piano: una realidad mexicana, de Gonzalo de J. Castillo Ponce y Lidia Usyaopín (2007). Este texto evalúa los modos de expresión artísticas de los conciertos para piano y orquesta pertenecientes al denominado «nacionalismo» mexicano. Se analizan los conciertos creados en México hasta los inicios de los años sesenta del siglo XX, a la vez que se revisan sus aportes para la escuela pianística de ese país, remitiendo al lector-escucha tanto a un referente concreto como a un cúmulo de experiencias, de sensibilidades y emociones que pueden variar y modificar sustancialmente la información y valoración con que cuenta cada concierto creado en México en el período estudiado. Dada la amplitud temática, sus autores dividieron el texto en tres grandes partes: la primera aborda el concierto para piano en México y su ubicación



contextual –dentro o fuera de la creación universal–; la segunda, asume algunos acercamientos analíticos al concierto en la obra de los compositores mexicanos; para finalizar, se reflexiona en torno a la representatividad mexicana de los conciertos para piano.

Cima y Sima: La acción multidisciplinaria en la musicología, de Gonzalo de J. Castillo Ponce (coordinador) (2007). Esta publicación, presenta diversos enfoques sobre la reflexión y estudio de las manifestaciones musicales desde la óptica multidisciplinaria. Incluye trabajos de los musicólogos Aurelio Tello y Alejandro Madrid, Gonzalo Camacho (antropólogo), Olga Picún (investigadora y profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas), Julio Vargas (físico-matemático) y Hebert Vázquez (compositor y musicólogo), entre otros. Los textos seleccionados para esta compilación abordan la música antigua y moderna de México y del mundo, las interacciones entre la musicología y otras disciplinas, las metodologías para la creación de archivos y catálogos dedicados al estudio, la fenomenología concertante, de festivales y otras actividades en relación con los públicos heterogéneos y las metodologías para la creación de publicaciones gráficas, audiovisuales y de multimedia.

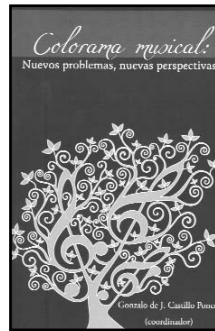


Viola, violín, violoncello y piano. Procesos de enseñanza-aprendizaje, de colectivo de autores, Colección Arte y cultura (2009). Este libro resulta de una colaboración multinacional de seis maestros: Jorge Barrón (violinista, México), María Mijailovna (violista, Moscú), Rodolfo Navarro (violoncellista, Cuba), Lidia Ivánovna Usyaopín (pianista, China), Mara Lioba



Juan Carvajal (violista, Cuba) y Gonzalo de Jesús Castillo Ponce (musicólogo, México). Los seis autores compilados centran su análisis en los procesos de enseñanza-aprendizaje de estos instrumentos, en el que se articulan un discurso individual y reflexivo basado en su formación y experiencia, así como en la literatura especializada. Sobre el eje de la pedagogía, se localizan a lo largo del libro puntos de encuentro e intersecciones temáticas que hacen dialogar los textos compilados, entre ellos: especificidades de la profesión (de cada carrera), apuntes sobre la edad de inicio de los estudios de música, aptitudes, planeación curricular, clases individuales, práctica personal, perfiles de ingreso y egreso, así como especificidades del mercado laboral. Estas convergencias contribuyen a diversificar los puntos de vista y ampliar las perspectivas, teniendo como resultado un «fecundo entramado académico». Cabe destacar que, a pesar de la procedencia diversa de los autores, se hace un énfasis en el abordaje de muchos de los tópicos planteados bajo la perspectiva de la realidad mexicana, aportando igualmente una visión de estos temas desde los panoramas internacionales.

Colorama musical: nuevos problemas, nuevas perspectivas, de Gonzalo de J. Castillo Ponce (coordinador) (2010). Esta compilación incluye ocho ensayos que constituyen parte del material expuesto por sus autores en algunos de los coloquios y congresos de *Cima y Sima: la acción multidisciplinaria en la musicología*. Los textos agrupados abordan problemas y perspectivas de la música de concierto de México, con respecto a su creación, interpretación, educación y análisis multidisciplinar. Se advierten diversos planteamientos que van desde la configuración del concepto de sinfonismo en su determinación dialogística (Gonzalo de Jesús Castillo Ponce); la produc-



ción de Emilio Pujol en la historia de la guitarra moderna (Fabián E. Hernández); hasta la permanente reelaboración de voces internas y diversas que efectúa el pianista-intérprete a través de heterogéneas reflexiones teóricas, criterios filosóficos, estéticos y metodológicos (en los trabajos de Lidia Ivánonva Usyayopin y María M. Vdóvina). Se analizan, del mismo modo, la evolución de la música de cámara (María Lioba Juan Carvajal), la recreación de la historia y la narrativa a través de la estancia de Manuel Ponce en La Habana (Jorge Barrón Corvera), de la secuencia *Dies Irae* (Cornelio Rodríguez García) y las interacciones de Rosseau y Adorno en torno a la música (Juan Carlos Orejudo Pedrosa). De esta forma, se pretende compartir y dejar constancia de una serie de problemas y perspectivas que se vive en la fenomenología de la música de concierto mexicana; de su creación, interpretación, educación y análisis multidisciplinar. ■