

# “Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica”

por Jorge Sarmientos

El compositor guatemalteco Jorge Sarmientos, director musical y artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, presentó a la “Primera Tribuna de Música de Latinoamérica y del Caribe” (TRIMALCA), en Villa de Leyva, Colombia, celebrada entre el 23 y 29 de abril de 1979, en su calidad de delegado oficial de su patria a este encuentro, un trabajo titulado “Raíces y futuro de la música en Guatemala y Latinoamérica”. Con anterioridad, el compositor había presentado este estudio al “Seminario Internacional de Creación Musical y Futuro”, organizado por el Departamento de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, que tuvo lugar entre el 4 y 8 de diciembre de 1978.

La *Revista Musical Chilena*, en esta ocasión, ofrece una síntesis de los conceptos del talentoso compositor Jorge Sarmientos y de su trayectoria como creador. En dos ocasiones Sarmientos ha visitado Chile en su calidad de director de orquesta, oportunidades en que dio a conocer dos obras suyas. En 1966 fue invitado por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile a dirigir un concierto e incluyó en el programa su *Preludio y Danza Orgiaca*, y en 1974 dirigió a la Orquesta Filarmónica Municipal, concierto en el que se escuchó su *Hommage a Emilio Arenales*.

Jorge Sarmientos nació en Guatemala en 1933 e inició sus estudios en su país de origen, perfeccionándolos después en el Centro Latino-Americano de Altos Estudios Musicales Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, bajo la dirección del maestro Alberto Ginastera. Posteriormente viajó a Francia para trabajar en París como compositor y perfeccionarse en dirección orquestal. En 1958 escribió allí *Tres Estampas de Popol Vuh*, de inspiración nacional-indigenista, obra con la que realizó una gira por Israel, Turquía, Italia, Alemania, Holanda, Bélgica, Inglaterra y Francia, países en los que además actuó como director de su obra.

Inicia Sarmientos su ponencia sobre las raíces de la música en Guatemala, afirmando:

La música de América Latina posee raíces varias veces milenarias. No obstante, me referiré en esta oportunidad sólo a Guatemala y como ejemplo mencionaré los frescos maravillosos de Bonampak en los que aparece una “orquesta” autóctona con variedad de instrumentos de viento y percusión. Existió música indígena, por lo tanto, desde tiempos remotos y con carac-

terísticas muy peculiares cuyas manifestaciones continúan vigentes. A partir de la Conquista se injertó, además, el factor étnico africano, dando origen a nuevas modalidades, de riquísimo contenido dentro de la música popular, particularmente en el campo rítmico.

Desde las centurias coloniales hasta el siglo XIX no hubo, sin embargo, desarrollo autónomo de la música artística. Sólo a principios del siglo XX se inician las estructuras de un idioma musical hispanoamericano auténtico, con el aumento del nivel técnico del oficio musical. Las nuevas generaciones —sin distinción de su ideología nacionalista o cosmopolita— se familiarizaron en rápida sucesión con la técnica del germanismo sinfónico, del impresionismo francés, del "motorismo" rítmico de Strawinsky, de las nuevas escrituras ultracromáticas de la Escuela Vienesa y del constructivismo melódico neoclasicista de Hindemith. Simultáneamente fortalecieron su conciencia de lo nacional, tornando su atención preferentemente hacia las fuentes genuinas de la musicalidad americana.

Los frutos espléndidos de la corriente nacionalista se concretó en Guatemala en la personalidad múltiple de Jesús Castillo (1877-1946), compositor, etnofonista y musicólogo, justamente considerado como el patriarca de la música nacional. Desde que frisaba los veinte años, hacia 1897, consagró su existencia a la búsqueda de la huidiza y casi perdida expresión musical del indígena maya-quiché. Esta labor que abarcó más de medio siglo de actividad constante y en condiciones difíciles, dio vida a una vasta y singular obra que comprende recopilaciones de trozos musicales vernáculos —de autenticidad rigurosamente comprobada— y de creaciones personales basadas en gamas autóctonas, aunque tratadas dentro de formas musicales académicas. En su catálogo figuran dos reconstrucciones de trozos quichés, tres Suites Indígenas, cuatro Miniaturas, cinco Oberturas, tres Poemas Sinfónicos, cuatro Rapsodias, un Ballet, muchísimas páginas de música de diversos tipos y dos Operas basadas en temas pre-colombinos, *Quiché-Vinak* y *Nicté*, las primeras que se compusieron en Guatemala.

El musicólogo guatemalteco, René Augusto Flores, al referirse a la obra de este gran hombre, escribió: "Pese al mérito y originalidad de estos trabajos, el valor trascendente de Jesús Castillo gravita sobre su labor etnofonista. Fue genial en el buceo a fondo de nuestra música autóctona. Arqueólogo de sonidos, restaurador de escalas, fijó en el pentagrama y en el libro aportes fundamentales para el conocimiento de los *melos* maya-quiché y las características de la música indígena de Guatemala. En este sentido, la personalidad de Jesús Castillo —'Figura excelsa' le ha llamado Carlos Mérida— trasciende a los ámbitos de su modesta existencia provinciana, para adquirir perfil universal como el investigador por excelencia de la musicología maya-quiché".

Ricardo Castillo (1894-1966) hermano del anterior, tuvo una trayectoria diferente. De neta formación francesa, también abordó temas vernáculos, pero imprimiéndoles un sello personal de fino corte post-impressionista, producto de sus largos años en el París de Debussy, Ravel, Satie, y "Les Six". Entre sus obras merecen citarse la *Sinfonietta*, *Xibalbé* y *Estelas de Tikal*, para orquesta y *Paal-Kaba*, además de música para piano y de cámara. Como guía y maestro, Ricardo Castillo influyó decisivamente en la formación de numerosos jóvenes surgidos al filo de la mitad del medio siglo entre quienes tuve la honra de contarle.

Ambos hermanos, con sus afinidades y a pesar de sus profundas divergencias estilísticas son, fuera de duda, las máximas figuras de la música guatemalteca de la primera mitad de este siglo.

Después de esta brevísima reseña, querría enfocar el tema de la música como expresión personal dentro de una sociedad y de un pueblo. Previamente desarrollaré algunas consideraciones generales, que estimo de gran importancia para una cabal comprensión de nuestra música.

Desde la década del cincuenta, aproximadamente, ha prevalecido la idea de que solamente la música *avant garde* es digna de tomarse en cuenta. Basta que aparezca un tema —aunque sea atonal o serial— que torne asequible el mensaje o contenido del compositor, para que la obra se considere "falsa" o "híbrida". Se olvida así algo que a mi juicio es muy importante, la sinceridad, inteligencia, audacia, búsqueda, hallazgos y realización de la composición.

Algo parecido sucede con la música electroacústica. Para muchos sólo ella tiene valor como expresión de nuestra época. Para otros solamente el tratamiento sofisticado de vanguardia es de interés, si bien muchas obras de este lenguaje redundan en un mero aglutinamiento de sonidos sin pensamiento musical, sin inventiva, sin forma ni orden. Personalmente creo en la música "semi-aleatoria", pero no en la "aleatoria" específicamente. Aquella consiste en la improvisación sobre algún patrón determinado por el compositor, la que se enmarca en el lenguaje de la obra. Como ejemplo puedo mencionar el verdadero "jazz" progresivo, en el que la improvisación se desarrolla sobre la base de armonías pre-establecidas. Como saxofonista de jazz he podido tener una experiencia directa en este lenguaje.

Es muy importante la investigación de nuevas fuentes y efectos sonoros dado el enriquecimiento que aportan a nuestro arte, pero la música no es una mera ciencia de exploración o experimentación. La inteligencia debe conjugarse siempre con el sentimiento y el sonido debe transmitir un mensaje ético y estético del presente. Lo puramente cerebral puede llegar a los eruditos, pero no al público. El mero amontonamiento de sonidos raros no

hará la música más contemporánea, pero el empleo de tales recursos como los *clusters* y los bloques sonoros del total cromático, puede resultar muy efectivo dentro de la intencionalidad global del compositor. Muchas obras adolecen de escritura deficiente debido a limitaciones técnicas del compositor, pero su contenido estético atrapa al auditor. Con esto no pretendo, por supuesto, justificar el empirismo.

La tradición tiene mucho que ofrecernos todavía. No creo que la música diatónica esté obsoleta. Cuando la tonalidad nos queda estrecha, estimo que la atonalidad puede ser fuente de inspiración de nueva música, siempre que no caiga en lo inexpressivo o lo ininteligible. Al respecto valga el siguiente juicio de Schoenberg: "Y pensar que queda todavía mucha música por escribir en Do Mayor". Tampoco creo que la orquesta esté agotada como medio instrumental, el asunto es saberla tratar aprovechando sus inagotables posibilidades. Además, América Latina posee una riqueza musical todavía inexplorada, con temas y motivos que podemos explotar a nuestro antojo, siempre que nos libremos del ingrato prejuicio hacia lo pentatónico o diatónico de la música popular. Al referirme a lo pentafónico o diatónico no pienso en la cita textual, sino que en la elaboración resultante de la creatividad del compositor.

Ilustremos estos conceptos dentro del enfoque de mi propio trabajo en el terreno de la composición.

Durante mi etapa juvenil compuse dentro del sistema tonal y siempre sobre estímulos nacionalistas. La música maya-quiché de tanta riqueza y colorido fue para mí una riqueza inagotable, y aunque es creación pura considero que ofrece mi idea personal de cómo pudo ser la música primitiva maya. La pentafonía fue el mejor de los recursos junto a la imaginación y a mi ancestro auténticamente indígena. De esta manera toda mi obra primigenia se empapa en el acervo de Guatemala y Latinoamérica.

Posteriormente comencé a escribir para orquesta, en la que podría llamar mi segunda etapa, época en la que experimenté la poderosa influencia de Strawinsky, de algunas obras de Ravel y Debussy, y mucho después de la de Shostakovich y Prokofiev.

Decisiva fue la importancia que tuvo para mí la beca que obtuve por oposición para realizar estudios de investigación de la música contemporánea, entre 1965 y 1966, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires con el maestro Alberto Ginastera. Allí me enfrenté por primera vez y fui impactado por el tratamiento de la serie dodecafónica. Otra experiencia notable fue escuchar al maestro Yannis Xenakis, que nos explicó su obra, lo que despertó en mí la inquietud por el tratamiento físico-matemático de la música.

sica. Pero como en mi país no disponía de equipos electrónicos, lo que junto a mi desconocimiento de las matemáticas y mis arraigados principios musicales, hice uso de la orquesta como fuente expresiva, o sea, utilicé los instrumentos tradicionales como vehículos renovadores en mis nuevas composiciones.

Mi primera obra dodecafónica es el *Sexteto* Nº 2 para piano y vientos, estrenado bajo mi dirección, en la Sala de Experimentos Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, con el Quinteto de Vientos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Buenos Aires. Esta obra "densa en contrapunto" como dijo el crítico de *La Nación*, García Morillo, conservó mucho de mi línea estilística primigenia, influenciada, no obstante, por el medio y el afán de no quedarme rezagado frente al movimiento de avanzada.

Este impulso me sirvió para encarar por primera vez la creación de una Sinfonía. Realicé la obra perfectamente consciente de que la forma escolástica no funcionaba en el sistema serial. La obra consta de cuatro movimientos y en el primero traté de eludir la forma clásica mediante una especie de introducción muy libre, pero luego caí en la trampa de la forma y del tratamiento. La Sinfonía fue estrenada bajo mi dirección por la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, en octubre de 1967. A pesar de grandes secciones bien logradas en cuanto a sonoridades y efectos, no me siento satisfecho del resultado total porque me vi obligado a usar muchos elementos estilísticos tempranos, de lo que se desprenden varias conclusiones. Ante todo el impacto que significa para el compositor llegar a la escritura politonal cuando se carece de un lenguaje amplio y se desconocen otros sistemas composicionales, y además, tener que enfrentarse a las exigencias técnicas de nuestra época, cruciales para un compositor de formación casi autodidacta y circunscrito hasta ese momento a un medio bastante limitado. A pesar de esta experiencia, no obstante, insisto en que la orquesta es un medio instrumental inagotable que sigue teniendo posibilidades ilimitadas de exploración.

En 1966 escribí en Buenos Aires el *Cuarteto* para cuerdas. Aquí el serialismo logra mayor claridad, nuevas vías de exploración son desarrolladas y se perfila una personalidad más definida y un mejor dominio creativo. Conseguí en esta obra, además, algunos efectos de glissandi apropiados y una serie de derivaciones webernianas que posteriormente desaparecen de mi obra.

En las *Diferencias* para violoncello y orquesta, aparte del uso del sistema serial, trato el instrumento con carácter eminentemente concertante y lo hago cantar. En el tercer movimiento uso una serie de ritmos quebrados de influencia tropical latinoamericana que se unen a técnicas de

avanzada. En esta obra, además, ensayo estructuras aleatorias, pero siempre sobre un patrón determinado.

Mi *Tercer Concierto* para piano y orquesta lo inicié en Belgrado en 1967. Es una obra en la que trato el serialismo con mayor facilidad y comprensión. Una cadencia expone el principio de todo el discurso. Como esta vez manejo un instrumento que conozco plenamente, puedo expresar con libertad y sin ataduras la amplitud de mi pensamiento musical pianístico y orquestal. En la segunda sección experimento con algunos efectos de resonancia, presionando con la mano izquierda toda una gama de las notas graves y con la derecha se cadencia desde las notas centrales hasta las agudas. En el tercer movimiento, aún siguiendo la serie, lo abordo con ritmo guatemalteco y juego con 6/8, 5/8 y 7/8 ofreciendo una idea composicional más libre. Además, abandono un tanto el serialismo ortodoxo para adentrarme en la búsqueda de efectos sonoros y tímbricos orquestales que me sirven para engrosar y encuadrar el discurso musical.

En 1969 un acontecimiento trágico me impulsa a escribir una obra que siento mucho más mía. Víctima de un tumor canceroso al cerebro murió mi amigo, el canciller de mi país y presidente en 1968 de la Asamblea General de las Naciones Unidas, Emilio Arenales Catalán, para quien escribí *Hommage* (In Memoriam Emilio Arenales). En la partitura trato de describir, dentro de un lenguaje más libre y mediante bloques sonoros, la imagen de la destrucción de la materia por el cáncer. La obra se desarrolla en base a grandes resonancias, en un ostinato in crescendo que culmina con gran potencia sonora que se rompe, quedando solamente los instrumentos de percusión sobre el escenario, además de otros tres repartidos atrás y en lo alto de la sala: un juego de campanas tubulares al lado derecho, un segundo bombo al centro y un tam-tam grave a la izquierda. Esta combinación produce una estereofonía de fuerte impacto que pretende demostrar la ruptura entre la psiquis y la materia. Entra nuevamente la orquesta, que una vez más se rompe, dejando solamente la totalidad de las cuerdas resonando en un gran bloque sonoro. Un pizzicato de los contrabajos que tocan 16 negras lentas in crescendo y descrecendo da el clima fúnebre. Con la entrada de los instrumentos vibrantes se ofrece la idea del Cosmos. Un violín solo, a falta de "Onda Martenot", toca la melodía de toda la obra derivada de la serie y cuando termina, todos los instrumentos se acallan en disminución. El piano es tocado con las palmas de las manos y, finalmente, en un glissando sobre las cuerdas con una barrita de hierro, vibra hasta que se extingue todo sonido.

Esta obra tiene para mí un impulso liberador que me ayudó a encontrar senderos nuevos. Escribo luego obras de proyección cósmica aunque

con los pies sobre la tierra: *Planetarium*, *La Muerte de un Personaje* y *Concierto* para violín y orquesta (1971).

A raíz del terremoto que asoló a Guatemala en 1976, escribí *Ofrenda* y *Gratitud*, obra en la que rindo homenaje a los caídos y gratitud a los pueblos del mundo, México en primer término, que acudieron en ayuda de mi patria en este drama crucial que le tocó vivir. Dirigí personalmente esta obra en conciertos ofrecidos en París, Bogotá, San Salvador, México y Guatemala.

Por encargo del Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea de Maracaibo, Venezuela, en 1977, escribí *Treno*, *Hommage N° 2* (In Memoriam Mario López Larrave), título que posteriormente cambié por *Responso-Hommage N° 2*. También en esta obra, antes del final, incluyó un coral que junto al bloque de los contrabajos y la resonancia de un tam-tam, realza la nobleza de un "mártir". El coral se diluye frente a los acordes superpuestos de toda la orquesta en un gran crescendo hasta el final.

Todas estas experiencias me impulsan a insistir sobre la importancia de la consonancia, la que no puede desecharse sin más. La adecuada utilización de los materiales sonoros nos puede brindar muchas y novedosas perspectivas en el ámbito de la vida, del pensamiento y la imagen musical. La búsqueda de la novedad se ha tornado angustiosa y muchas obras de ultra avanzada impulsadas por este anhelo caen en lo trivial y caótico.

Querría destacar, para terminar, que los compositores latinoamericanos no debemos ignorar las nuevas técnicas europeas de la composición, pero tampoco debemos apartarnos del manantial de recursos musicales de nuestros pueblos y de nuestra propia cultura. Además, debemos destacar nuestros propios hallazgos.

Reitero mi convicción personal de que una obra de arte en música debe ser reflexiva, de claro pensamiento musical, imaginativa, de contenido claro, bien construida y sincera, con mensaje y color. Abandonemos las altas posturas de ultra-vanguardia y de recursos forzados que sólo denuncian incapacidad creadora. Cuando la obra no refleja de inmediato el don creativo no es obra de arte.

Creo que es necesario, además, enfocar un asunto muy importante, el que atañe a la difusión de la música de los compositores de Latinoamérica. En nuestros países se tocan las obras de innumerables compositores europeos y de otros continentes, pero debemos tomar conciencia de que en este aspecto no existe la reciprocidad. Nuestra música apenas si es ejecutada en Europa o no lo es en absoluto y esto es valedero para el resto del mundo e inclusive ocurre en nuestros respectivos países. Considero que en esta

reunión fraterna de los compositores latinoamericanos es necesario tomar conciencia y aunar esfuerzos para que nuestra música sea conocida, primero en nuestro continente y también en el resto del mundo. Personalmente, en mi calidad de director musical y artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, ésta ha sido mi meta. He programado en mis conciertos tanto en Guatemala como en otras partes del mundo la música nueva y con particular énfasis la de nuestros creadores.