

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Licenciatura en Música



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

TRABAJO DE GRADO

Suite Señora Hilda:

Reacción musical a un escenario violento

Autor

Sebastián Guevara Gutiérrez

Asesor/Orientador

Andrés Camilo Riveros Garzón

Bogotá, octubre de 2018

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Licenciatura en Música



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

TRABAJO DE GRADO

Suite Señora Hilda:

Reacción musical a un escenario violento

Autor


Sebastián Guevara Gutiérrez

Trabajo de grado como requisito para optar el título de LICENCIADO EN MÚSICA

Asesor/Orientador

Andrés Camilo Riveros Garzón

Bogotá, octubre de 2018

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	SUITE "SEÑORA HILDA": REACCIÓN MUSICAL A UN ESCENARIO VIOLENTO
Autor(es)	Guevara Gutiérrez, Sebastián
Director	Riveros Garzón, Andrés, Camilo
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018. 85 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Investigación, historia, sociedad, violencia, música práctica, detonantes creativos, oyentes, suite "señora Hilda".

2. Descripción

Este trabajo de grado que se propone tiene como objetivo expresar a través de una composición musical una vivencia familiar violenta, acontecida en Colombia a mediados del siglo XX. El marco teórico se centra de forma breve en la necesidad de los artistas de expresar su postura frente a eventos sociales históricos y cómo son influenciados entre sí. Por último, la obra se presenta a un colectivo de oyentes buscando evidenciar la importancia que tienen este tipo de manifestaciones artísticas y cómo otros compositores pueden asirse de las problemáticas sociales de un contexto específico para generar conciencia en quienes los escuchan.

3. Fuentes

Prieto, C. (2013). Dmitri Shostakóvich Genio y obra. México: Fondo de cultura económica.
 Raynor, H. (1986). Una historia social de la música Desde la edad media hasta Beethoven. Madrid: Siglo XXI de España editores sa.
 Meyer, K. (1997). Shostakovich Su vida, su obra, se época . Madrid: Alianza Música.

- 4. Contenidos**
- Indagar las manifestaciones artísticas en la historia que tienen como fuente creativa los acontecimientos sociales. (La música en la antigüedad, medievo, clasicismo, modernismo)
 - Incorporar elementos tanto emocionales como estéticos para la creación de una obra musical. (Antecedentes históricos de la violencia en Colombia)
 - Traducir al lenguaje musical las vivencias de la señora Hilda en relación con su contexto tanto social como musical. (Suite "señora Hilda")
 - Recopilar información del público que evidencie su interpretación en relación con las intenciones del compositor. (Concierto de la suite, encuestas a los oyentes)

5. Metodología

Investigación – creación. Basado en el concepto de intertextualidad heurística para la creación de Rubén López Cano (2014)

6. Conclusiones

(1) El contenido de la suite "señora Hilda" es de carácter emotivo y narrativo, ya que cuenta la historia de la señora Hilda dentro del marco de violencia que sufrió en el siglo pasado. (2) El deseo del compositor por fomentar la creación de obras que manifiesten estas situaciones sociales que son latentes en la actualidad.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

Elaborado por:

SEBASTIÁN GUEVARA GUTIÉRREZ

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

04

12

2018

SUITE “SEÑORA HILDA”: REACCIÓN MUSICAL A UN ESCENARIO VIOLENTO

Sebastián Guevara Gutiérrez
Universidad Pedagógica Nacional (UPN)

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo expresar a través de una composición musical una vivencia familiar violenta, acontecida en Colombia a mediados del siglo XX. Las vivencias transmitidas oralmente servirán de base para la elaboración de la propuesta, acercando los hechos históricos al lenguaje musical de la época.

Como inquietud primordial en la elaboración de este tipo de contenidos, se ha hecho imprescindible llevar a cabo una corta investigación histórica que haga evidente la necesidad de los artistas de expresar, a través de su labor creativa, su punto de vista sobre el contexto social en el que vivieron.

Al final, por medio de una audición pública de la obra se encuestará a los asistentes para entender cómo es percibido por el oyente externo este tipo de obras.

ABSTRACT

This work aims to express through a musical composition a violent family experience, which occurred in Colombia in the mid-twentieth century. The orally transmitted experiences will serve as the basis to the elaboration of the proposal, bringing historical facts closer to the musical language of the time.

As a primary concern in the development of this type of content, it has become essential to carry out a short historical research that makes clear the need for artists to express, through their creative work, their point of view according to the social context they lived.

At the end, by means of a public audition of the work, the attendees will be surveyed to understand how this type of work is perceived by the external listener.

Tabla de contenido

Dedicatoria y agradecimientos.....	III
Introducción	9
Pregunta de investigación	10
Objetivo general.....	11
Objetivos específicos	11
1. Justificación.....	12
2. Hipótesis	13
3. Marco Teórico	14
3.1. La importancia de la música en la Antigüedad.....	15
3.2. La época del oscurantismo musical	19
3.3. Clasicismo.....	26
3.3.1. Beethoven.....	34
3.4. Neonacionalismo y período de entreguerras.....	37
3.5. La música en la Rusia soviética.....	43
3.6. El compositor soviético.....	48
3.6.1. Cantos Judíos opus 79.....	54
4. Diseño metodológico.....	57
4.1. Antecedentes históricos en Colombia.....	57
4.2. La violencia.....	58

4.3. Suite “señora Hilda”	60
4.3.1. Canción de Cuna	69
4.3.2. Café	70
4.3.3. Guabina urbana	71
4.3.4. La cuna vacía.....	74
5. Resultados.....	76
6. Conclusiones.....	82
7.1. Ilustraciones	86
7.2. Tablas.....	87
8. Anexos.....	88

Dedicatoria y agradecimientos

Agradezco principalmente a Dios por permitirme la oportunidad de componer las obras para esta suite, pensando como si fuera para él (**Colosenses 3.23**).

La oportunidad que pude tener de estudiar en la Universidad Pedagógica Nacional ha sido una de las razones por las cuales quisiera agradecer el logro de culminar la presente investigación. La formación que recibí de grandes maestros de la institución como lo son Fabio Ernesto Martínez Navas, su cercanía con los estudiantes y su riqueza en cuanto a la metodología son dignos de elogio. Agradezco también al maestro Andrés Camilo Riveros por la dirección de este trabajo, sus aportes en redacción y las sugerencias que dentro del proceso pude recibir. Al maestro Abelardo Jaimes, por su interés en la elaboración de esta monografía y sus múltiples recomendaciones que lograron de igual manera llegar a la finalización de la presente monografía, al maestro Javier Illidge por su meticulosa revisión y su gran aporte en la corrección de estilo, además de sus apreciados aportes.

A mis padres, por su incansable ayuda, muchas veces reflejada en consejos y en palabras de ánimo para continuar con esta labor, a mi hermana, María Helena Guevara, por su asesoría en la redacción de algunas secciones del presente trabajo.

Por último, quiero agradecer a la señora María Hilda Castiblanco de Guevara a quien va dedicada la Suite "*Señora Hilda*", una persona que fue para mí una luz de alegría, inspiración, amor y que con mucha nostalgia recuerdo.

Introducción

Desde los albores de la historia, el hombre ha sentido la necesidad de comunicar-expresar sus pensamientos y/o emociones a quienes lo rodean. Durante el desarrollo de la sociedad, el arte ha sido un elemento fundamental en la construcción cultural de la misma: Envuelve todas las ramas del ser y, por lo tanto, es un poderoso medio de comunicación.

La presente monografía busca analizar la evolución musical a partir de algunos detonantes creativos sociales a los que se suscriben según su momento histórico. Tomando como referencia los resultados obtenidos de esta investigación, se buscará aplicar dichos procesos en la creación artística para traducirlos al contexto colombiano, concretamente la situación de violencia vivida en muchas de sus regiones y padecidas por muchas familias, buscando con ello sentar un precedente a través del cual se argumente una postura de reflexión frente a estas realidades para un público futuro.

El marco teórico desarrollará cómo algunos compositores dentro de la historia utilizaron los acontecimientos sociales importantes de su época como un detonante creativo, siendo esto el medio de exponer su postura frente a dichos escenarios. Además, cómo los compositores que sucedieron a estos fueron influenciados por las decisiones estéticas de sus antepasados, mejorando el lenguaje musical.

El diseño metodológico pretende analizar los aspectos relevantes de la SUITE “SEÑORA HILDA”, las decisiones estéticas que se tomaron, el motivo de la letra, la elección de los instrumentos, entre otros.

Pregunta de investigación

¿De qué manera el autor de la presente monografía puede traducir en música una vivencia familiar surgida del contexto de la violencia en Colombia?

Objetivo general

Expresar a través de una composición musical una vivencia familiar violenta que atañe también a toda la sociedad colombiana.

Objetivos específicos

- Indagar las manifestaciones artísticas en la historia que tienen como fuente creativa los acontecimientos sociales.
- Incorporar elementos tanto emocionales como estéticos para la creación de una obra musical.
- Traducir al lenguaje musical las vivencias de la señora Hilda en relación con su contexto tanto social como musical.
- Recopilar información del público que evidencie su interpretación en relación con las intenciones del compositor.

1. Justificación

El ejercicio musical a nivel profesional, ligado a las competencias propias de un licenciado en esta área, exige tener múltiples capacidades, entre ellas la capacidad de transmitir su postura hacia cualquier situación que atañe en la sociedad. La violencia en Colombia es uno de los temas que el país más ha tocado, pero que también se ha buscado silenciar. El uso insulso que la modernidad ha hecho de la música, afecta de forma sustancial la perspectiva que la sociedad tiene acerca de la realidad.

El presente trabajo busca utilizar el tema de la violencia como tema en la SUITE “SEÑORA HILDA” que relata la historia de una mujer que, estando en la tranquilidad del campo, tuvo que dejar su estabilidad por culpa del conflicto armado. Pese a que la historia se encuentra ambientada en la segunda mitad del siglo XX, esta problemática ha llegado hasta nuestros días, afectando a todo el país y aun afectando la perspectiva que se tiene del mismo argumentando que la corrupción, la marcada distinción de clases sociales, el crimen organizado, la permanencia de los grupos subversivos, son problemáticas que no cesarán en el país. La creación musical tiene el objetivo de expresar sentimientos más allá de las palabras, buscando también motivar a los compositores a tocar otras problemáticas del país, convirtiendo a la sociedad en oyentes reflexivos.

2. Hipótesis

Tras la creación de la obra musical y su posterior presentación en público, se buscará sustentar los siguientes postulados:

1. La música hace posible plantear una posición frente a escenarios de represión, inconformidad, violencia y otros panoramas.
2. Las obras musicales inducen en el oyente no sólo un estado anímico sino también una posición reflexiva.
3. El lenguaje musical resulta insuficiente para comunicar postulados concretos.

3. Marco Teórico

Todo lo expresado por medio de un objeto artístico, conlleva un proceso interno en el pensamiento del creador que permite llenar su obra, no sólo de material físico o sonoro sino también intelectual, buscando de alguna manera perdurar pese al transcurrir del tiempo. Esta concepción se ha mantenido desde el surgimiento del arte, modificándose para comunicar las diversas situaciones históricas en las que se ve envuelto el sujeto artístico creador, lo cual nos remite al importante rol del arte en la construcción de la cultura como componente fundamental de la historia misma.

La aplicación de las diversas manifestaciones musicales se ha destacado con mayor relevancia en algunas esferas del conocimiento humano, sobre todo aquellas ligadas al entretenimiento y el ocio. Al considerar su evolución de forma analítica, es posible llegar a concluir que su utilidad social es muy amplia, dado que su campo de acción no se limita al de una simple entretención, puesto que puede trascender a una concepción particular y crítica de una realidad. Teniendo esto como consideración, se hace posible concluir prematuramente que la música y en general el arte representan no sólo un fin, sino también un instrumento del saber humano capaz de inducir a la reflexión.

¿Podría entonces considerarse la música como un medio expositor que refleje una postura clara sobre algún problema social? En efecto, esto resulta siendo cierto si se tiene en cuenta que el arte musical cumple un papel relevante dentro de la sociedad, dado que la misma ha resultado ser un lenguaje universal de expresión de los afectos humanos en toda su diversidad y para las cuales, muchas veces el lenguaje hablado no resulta suficiente.

Pese al posible impacto que las manifestaciones artísticas puedan tener un contexto social determinado, el creador artístico no está obligado a expresarse de forma directa o que se evidencien sus posturas ideológicas dentro de sus obras. Sin embargo, encontraremos a través de este trabajo que muchos compositores expresaban de manera directa sus posturas a los oyentes. Debemos comprender que dentro del desarrollo de la sociedad, esta se rige de normas que, en muchos casos, prohíbe al artista manifestarse de forma directa frente a una situación o situaciones de su entorno evidente, enigmáticas, pero en cualquiera de ellos irresistibles a su determinación certera.

3.1. La importancia de la música en la Antigüedad

La concepción helenística tenía al pensamiento del ser integral como elemento social fortalecedor. Es en esta época donde grandes pensadores se dieron a la tarea de definir el rol del hombre en el mundo y cómo ser-en-la-sociedad. Dentro de ese desarrollo de pensamiento, las artes fueron concebidas como una ciencia, una virtud y una forma de servicio para la sociedad (Aristóteles) y el Estado (Platón).

Roland de Candé expresa: ‘Fue en Grecia donde, por primera vez a nivel de conciencia musical, aparecieron la ambición de crear y el gusto por escuchar’ (Candé, 1981, pág. 68). La música estaba directamente relacionada con el gobierno y con la entretención, llegando a hacerse necesario su estudio y la creación de escuelas dedicadas a su enseñanza.

“...el músico, pues, es ahora el depositario de una ciencia y de una técnica, más bien que de un vago genio o de la inspiración de las musas. Su saber y su talento le vienen, por supuesto, de la “enseñanza de las Musas”, pero ha necesitado desarrollar sus dotes con el estudio y el ejercicio. Así, pues, la música requiere de una instrucción que no puede ser puramente estética:

se convierte en una disciplina escolar, un objeto de maestría, de la medida de valores éticos, es una ‘sabiduría’. (Candé, 1981, pág. 72)

Para la escuela pitagórica, la música no sólo era tenida como poseedora de un poder moral, sino también construida bajo principios matemáticos similares a los que entonces se conocían como principios fundamentales de la naturaleza. De allí su intención de crear un modelo de afinación basado en la teoría de las esferas, era concebida por ellos como “buena música”. (Candé, 1981, pág. 75)

La estructura bajo la cual tenía que estar construida dicha “buena música” fue tenida en cuenta por Platón al referirse a la cosmología del Estado.

En el libro VII de *“La República”*, Platón menciona en la *“Alegoría de la caverna”* cuál es el proceso que debe seguir el sujeto para alcanzar el conocimiento de lo que es correcto o completo. Si bien al principio la persona deberá adaptarse a la luz, al cabo de un tiempo podrá observar claramente aquellas cosas que en principio le eran desconocidas. De manera análoga, la audición tiene que ser complementada por los razonamientos lógicos, siendo allí donde aparece la importancia del concepto de música, no circunscrita únicamente al goce y al placer, sino también a la conciencia lógica del fenómeno sonoro, entendido como *‘la sombra de objetos naturales’* o *‘los objetos matemáticos’*. (Platon. Gredos, 1992, pág. 1)

Al tratar el pensamiento musical en la antigua Grecia se hace preciso remitirse a tres enfoques importantes señalados por el filósofo y músico griego del siglo V a. C. Damón de Atenas; discípulo de Pitágoras, consideraba la música como una herramienta que, gracias a sus modos (estructuras), tendrían ventajas o peligros para el desarrollo de las virtudes personales e incluso para el Estado. Al hacerse evidente dicha responsabilidad del arte musical frente a la

sociedad, el ámbito escolar se hizo necesario como recurso de los organismos gubernamentales para tener un mayor control del posible impacto nocivo que dichas manifestaciones pudieran llegar a tener en la polis.

El punto coyuntural de los principios de Damón se enfoca en la música como el instrumento de *Progreso moral*, llegando a considerarse más importante incluso que la formación gimnástica. Estos principios marcarían la concepción que sobre este tema tuvieran otros pensadores en el futuro, aportando sin embargo cambios más formales que sustanciales. Es importante advertir que el concepto de música para Platón apoyaba el desarrollo de un pensamiento más estructurado; no obstante, el origen del concepto damónico de la música se agazapaba dentro de las estructuras del pensamiento más estructuradas. (Candé, 1981, págs. 74,75)

Aristóteles se plantearía la siguiente pregunta: ¿Es la música únicamente un medio de entretenimiento o se puede considerar como un medio para construir las emociones del ser? Tras este interrogante, menciona la importancia que tiene la música en la conciencia moral de las personas junto con la capacidad para modificar los sentimientos. Más adelante desarrolla un concepto más amplio: teniendo en cuenta la esencia intangible humana, crea un paralelo con lo que una pintura puede transmitir, enfatizando en la importancia de la música en lo que respecta al efecto que ella puede llegar a ejercer sobre las emociones. "...la música, por el contrario, es evidentemente una imitación directa de las sensaciones morales... al oír una armonía lastimosa, como la del modo llamado mixolidio, el alma se entristece y se comprime (...) Es, por tanto, imposible, vistos todos estos hechos, no reconocer el poder moral de la música". (Aristóteles)

Es pues la música para la filosofía clásica una herramienta útil en tres aspectos importantes:

1. Es considerada el medio por el cual la gente puede encontrar descanso y goce sano y reflexivo.
2. Es una actividad bifocal que involucra dos sujetos, uno activo (quienes siglos más adelante serían llamados compositor-intérprete) y otro pasivo (el receptor).
3. La música tiene un '*Poder moral*' entendido como potencial para modificar sentimientos.

Estos dos últimos conceptos serán de vital relevancia para el desarrollo de la presente investigación.

La sistematización de las estructuras musicales permitió representar de forma eficaz un sentimiento, permitiendo por medio de éstas la creación de composiciones vocales que sirvieran de acompañamiento al teatro griego, definiendo así un estilo griego propio.

Con el avance de la historia, el arte pictórico comenzó a ganar mayor relevancia, quizá por la efectividad que tuvo en su manera de consignarse y perdurar a través del tiempo.

3.2. La época del oscurantismo musical

La época medieval es un momento histórico de mucha riqueza. Pese al evidente dominio eclesiástico sobre cualquier tipo de manifestación artística e intelectual, es durante esta época donde se establece el principio de nación, junto con el trascendente papel que cobrarían las instituciones religiosas. Cada nación consolidada tenía los privilegios de acceder a la educación que sólo la religión establecida brindaba. El poder que el organismo eclesial ejercía era amplio y le permitió decidir quiénes podían acceder al conocimiento que sólo un número limitado de altos jerarcas resguardaban; su jurisdicción les permitía decidir qué cosas podían reconocerse como apropiadas o inapropiadas dentro de la comunidad en su afán de “cristianizar” a la sociedad. A medida que su influencia fue creciendo, comenzó a hacerse aún más evidente que sus fines no eran únicamente los de honrar a un ser supremo, sino de doblegar la voluntad de los pueblos por medio de la fe.

Si bien es cierto que las nacientes instituciones cristianas aportaron al perfeccionamiento de la escritura durante casi 600 años, paralelamente llegaron a coartar el libre pensamiento y el desarrollo de las artes que no estuvieran ligadas al oficio eclesiástico, resultando ser un efectivo mecanismo de dominio social. Como arte liberal, la música no fue ajena a este fenómeno, teniendo también que circunscribirse a normas y parámetros religiosos de una alta rigurosidad, pero que asimismo permitió ahondar en investigaciones en materia contrapuntística al igual que buscar un perfeccionamiento de la notación musical. Durante el año 650 d.C, el coro papal consideraba cualquier innovación como ‘anatema’ (maldito) (Raynor, 1986, pág. 27); la música ‘santa’ tenía que ser cantada por voces masculinas o por ‘voces blancas’ (las voces de los niños).

Entre los años de 1.050 y 1.100 d.C. comienzan a emerger posiciones que debaten las doctrinas de la iglesia. Ya al interior de la misma aristocracia varios de sus miembros se alzaron en contra de los preceptos y doctrinas de la iglesia, no sólo con fines humanistas sino también indiscutiblemente políticos. Dos personajes históricos en particular arremetieron contra estos principios de prohibición de instrumentos e interpretación de cantos profanos: Carlomagno (742-814 d.C.), quien amaba y coleccionaba las viejas canciones y leyendas paganas. y Alfredo el Grande (849 - 899 d.C.) que se infiltró como un arpista para espiar a sus enemigos daneses antes de la batalla de Edington en el año 878. La historia muestra que, a pesar de existir estas advertencias clericales en contra de la interpretación de música secular, Alfredo el grande se disfrazaba para interpretar música profana y así espiar al enemigo (Raynor, 1986, pág. 31).

Estas manifestaciones en la sociedad de las clases bajas. La música tenía tanto impacto secular que incluso aquellas autoridades se sentían impotentes al ver la reacción de las personas justo después de los servicios dominicales, puesto que era el lugar donde las personas se reunían con más frecuencia, añadiendo a esto el tiempo de ocio. Estas manifestaciones artísticas se manifestaron aún hasta después de la reforma protestante en el siglo XVI (Raynor, 1986, pág. 31).

La limitación del arte por parte de la iglesia impidió también el registro escrito de muchos procesos que, ajenos a sus doctrinas, se estuvieran creando; no obstante, la historia nos habla de personas que cumplían labores musicales en la Edad Media, más conocidos como Trovadores (los compositores de la época) y Juglares (los cantantes o intérpretes). El trabajo de estos individuos consistía en informar a las personas de cualquier acontecimiento (las guerras, el Estado, la religión y el amor). Lo peculiar de estos individuos es que los métodos que utilizaban para brindar estos detalles se hacían a través de un lenguaje poético:

“La importancia que tiene el Juglar durante el desarrollo de la sociedad, permea el área religiosa. Haciendo a la música un medio de comunicar proezas o informar a las personas además de entretenerlas.” (Candé, 1981, pág. 264)

La satisfacción que generaba la música era imparable. Pronto la iglesia tendría que tomar una decisión: prohibir de manera radical a través de una persecución los movimientos artísticos que se estaban propagando o sucumbir a la idea de que en algún momento la música popular tendría que estar involucrada dentro de las prácticas eclesiales, con el fin de mantener el control, si bien la primera opción se ejecutó no sólo para dictaminar sentencias en contra del arte, sino también de la ciencia o de cualquier posición que fuera en contra de lo establecido por la iglesia. Adherir la música popular a las misas fue suficiente para mantener a los adeptos dentro de las congregaciones. Una de las críticas que podemos hacer a los organismos eclesiales de la época es que pretendieron imponer dominio sobre la música, sin percatarse de que ella está al servicio de todo ser humano; ninguna entidad o persona debería adjudicarse dicho poder sobre la música (o cualquier otra ciencia), siendo esta un medio de expresión del sentimiento humano.

Sin importar la libertad que la iglesia católica romana otorgó a la música, su estructura se vería gravemente afectada por un movimiento que pretendía despojarla de los poderes que ella misma creía tener. Este movimiento lo conocemos en la historia como la Reforma.

Si bien la reforma se considera como un movimiento que afectó la potestad gubernamental de la iglesia católica, esta también tuvo repercusiones en muchos otros ámbitos, como el arte, la tecnología (siendo este el medio por el cual se pudo propagar el pensamiento protestante), la ciencia y la sociedad. Martín Lutero (1483-1546) fue un monje agustino que produjo un cambio en el pensamiento eclesial de la época (siglo XVI), confesando su desacuerdo en el modo en que la iglesia católica imponía métodos para alcanzar la salvación de su alma.

Estos métodos estaban enfocados principalmente en aumentar la riqueza eclesial a través de la venta de indulgencias, que eran nada más que un simple contrato que la iglesia expedía a las personas que querían liberar a cualquier ser querido del infierno. Su desacuerdo lo llevó a ser duramente criticado hasta el punto de ser excomulgado de la iglesia católica. Como consecuencia de esto, se crea una nueva corriente en donde priman las relaciones del hombre con el mundo, reflejándose esto con la figura de Dios.

El aporte de Martín Lutero a la sociedad no reside únicamente en la religión sino también en cómo la música participa activamente del servicio eclesial. Si bien la iglesia católica ya había adherido la participación instrumental dentro de la misma, Lutero enriquece la práctica ceremonial con la participación de los feligreses. Una de las restricciones por las cuales Lutero acusó al catolicismo fue el de la lectura individual de la Biblia:

“Un gran legado de la reforma es el principio de la interpretación privada. En la práctica, la Reforma puso la Biblia en las manos de los laicos. Esto se logró a un alto costo, pues algunos de lo que tradujeron la Biblia al idioma vernáculo lo pagaron con la vida. El derecho a la interpretación privada significa que cada cristiano tiene derecho a leer e interpretar la Biblia por sí mismo.” (Sproul, 2016, pág. 57)

Era necesaria la práctica religiosa en el idioma natal de las personas. Esa motivación inició cuando Lutero promovió el canto de la misa en el idioma alemán (Raynor, 1986, pág. 143).

Con el pasar de los años, el asentamiento de la religión luterana dentro de Alemania provocó que la nación se dividiera entre los adeptos a la iglesia romana y quienes seguían la iglesia emergente, teniendo en cuenta que Alemania adolecía de un proceso de centralización monárquica. Esta división se dio gracias a la libertad política que las ciudades alemanas poseían (Santos, 2018, pág. 35). Aunque, en muchos casos, este tipo de divisiones crearían paulatinamente situaciones de tensión que desembocarían en guerras. Socialmente, esto provocó una alta demanda en la creación de música cantada en latín (el idioma usado en las misas) y el idioma natal (Raynor, 1986, pág. 145).

El mayor problema que trajo el absolutismo eclesial fue la analfabetización. El fin de incluir música popular al servicio era también capacitar o formar a las personas en el conocimiento de la doctrina por medio de la lectura personal de la Biblia:

“Frente a todas estas transformaciones la iglesia oficial se resistía no solamente a los cambios necesarios inherentes a ese nuevo mundo, o a esa nueva Europa que surgía, sino que también era incapaz de atender las necesidades de su población que cada vez se secularizaba más, aunque sin perder sus anhelos espirituales.” (Santos, 2018, págs. 24, 25).

Lutero atendió esas necesidades y pudo emerger dentro de la sociedad. La producción musical de la época trajo consigo el deseo de hacerla simple y llamativa, de tal manera que las personas pudieran memorizar los cánticos con facilidad y fueran promovidos a más creyentes. La música luterana era cantada en las calles, su influencia llegó a ser tal que historiadores considerarían que Lutero no se había enfocado en crear música coral sino más bien, música comunitaria (Santos, 2018, pág. 130).

Este movimiento musical llamó la atención a naciones vecinas tales como Francia (Juan Calvino) e Inglaterra (anglicanismo) (Raynor, 1986, págs. 146,147). El aporte de Lutero a la literatura musical fue amplio:

“A fines del siglo XVI, Lutero ya habría compuesto 137 himnos, lo que se consideraba como no histórico. Se le atribuye la composición de entre 30 y 35 himnos. ¿Quién no conoce el hermoso himno Castillo fuerte¹ incluido en muchos himnarios evangélicos? Según algunos biógrafos, habría sido compuesto en ocasión de la Dieta de Worms, cuando presentó ante el emperador, los príncipes alemanes y la curia romanas.” (Santos, 2018, pág. 130)

Unos siglos más adelante, el aporte musical de Lutero se vería enriquecido por la magnífica genialidad musical del compositor barroco Johann Sebastian Bach (1685-1750).

La inspiración que provino de Bach estuvo supeditada a la historia de la reforma, por eso su lenguaje para el contexto en el que se desplegó era claro y su relación con el protestantismo emergente estrecha:

“No es posible comprender justamente el genio de Bach sin tener una idea cabal acerca de la música religiosa: corales, cantatas, pasiones, misas. Bach está estrechamente ligado a sus antepasados y a sus coetáneos: de hecho, depende tanto de ellos como de las condiciones con que se desarrollaba en su época la vida religiosa en Alemania” (Salazar, 1985, pág. 167)

Bach fue un creador prolífico de música religiosa; entre sus más de 300 obras corales para la iglesia se encuentran las pasiones (obras musicales que consistían en relatar de forma emotiva los sufrimientos de la pasión y muerte de Cristo descritos en los evangelios). Con respecto a la

¹ Nombre Original: *Ein Feste Burg ist unser Gott*.

pasión según San Juan, BWV 245, se comenta que Bach pretende describir el drama del dolor humano, reflejado en una música que es trascendente por su belleza (Reyes, 1985, pág. 128).

En cuanto a música sacra, es la pasión según San Mateo, BWV 244, que se considera su obra magna:

“El Evangelio según San Mateo le permite a Bach expresar su propia y ferviente devoción. No hay aquí ningún abismo infranqueable entre lo humano y lo divino; mediante su sufrimiento, el Señor se acerca a la humanidad y la humanidad sufre con él (...) a ejemplo de Schütz y de Telemann, emplea un cuarteto de cuerdas para rodear la personalidad del Salvador de una especie de halo. (...) y las cuerdas no callan sino una sola vez: cuando Cristo agonizante exclama: “Dios mío”, ¿por qué me has abandonado?” entonces el halo se apaga.” (Reyes, 1985, pág. 129)

Se logra comprender cómo en su tiempo Bach, adepto a un movimiento social de su época, responde musicalmente con un lenguaje bellamente estructurado, del cual su legado nos resulta enriquecedor y digno de admiración.

3.3. Clasicismo

Durante el siglo XVI Europa se encontraba en un proceso de centralización del poder político, debido a las deficiencias que traía un gobierno federal. La decadencia del feudalismo y el surgimiento de una nueva clase social permitió que los mandatarios monárquicos tuvieran mayor dominio en la sociedad, este nuevo grupo se conocería como la burguesía: “tanto los campesinos como la misma burguesía buscaban ocupar un «lugar visible» en el momento de la llamada transición de feudalismo al capitalismo”. (Santos, 2018, pág. 24)

Esta evolución social prevaleció hasta la actualidad; sin embargo, el auge de la burguesía (o la aristocracia) es coetánea al establecimiento formal de naciones por medio de los representantes monárquicos durante los siglos XVII y XVIII, entre los cuales encontramos duques, marqueses, condes, arzobispos, obispos, caballeros entre otros.

Mientras que la sociedad se fragmentaba en clases sociales, la música tendría nuevamente una marcada distinción dentro de estas: por un lado, la academia tomaría un valor preponderante en la alta sociedad mientras que la música popular tomaba interés en las clases bajas. Aquellos músicos que durante épocas anteriores rondaban en las ciudades y pueblos, finalmente se vieron obligados a ejercer formalmente su profesión:

“Entonces, quienes se dedicaban a la recreación privada en las casas, al servicio de la nobleza y el culto, empezaron a ser no menos estimados que los otros², hasta el momento en que el granuja y la escoria de la profesión, que son, o deberían ser llamados juglares (aunque actualmente muchos les llaman músicos), éstos, digo, la hicieron y la hacen común a todos, yendo a todas partes y a todos los países con el mismo propósito.” (Raynor, 1986, pág. 169)

² Refiriéndose a los trabajos como músico de capilla.

Se dice que el fenómeno tocó a Inglaterra de una manera similar debido a que los intérpretes y cantantes se hacían viejos y no había personas plenamente capacitadas para tomar su lugar. Estas personas únicamente tenían los conocimientos necesarios para interpretar obras pero estaban limitados para componer debido a su carente conocimiento teórico (Raynor, 1986, pág. 169).

El resultado de estos eventos sociales aportó al arte musical el movimiento Barroco:

“...los efectos armónicos masivos, logrados por los grandes grupos orquestales fueron un medio por el cual el compositor y el intérprete exhortaban a su público. Expresaban las tormentas que se desataron en la Italia de la contrarreforma (...) la música en la inquieta Italia de comienzos del siglo XVII cumplió una función de propaganda, dentro de la desesperada lucha del viejo orden social y religioso contra el nuevo.” (Raynor, 1986, pág. 236)

Aunque de forma indirecta, fue entonces el compositor barroco un instrumento del Estado, recordando así el panorama republicano de Platón, dramatizando las épocas de absolutismo de los siglos XVII y XVIII. Este estilo se caracterizaba por manifestar las ideas del nacionalismo de la época y de cómo este había inspirado a los políticos durante los últimos cien años. Durante los siguientes siglos, Francia, Inglaterra, Alemania e Italia estarían inmersas en estos procesos de transformación cultural (Raynor, 1986, págs. 238, 293, 333).

En cuanto a creación se refiere, el gobierno monárquico limitó la música, pues todas las obras que un compositor escribía tendrían que ser aprobadas por los Reyes o por los delegados de estos durante una época hoy recordada como ‘el absolutismo francés’:

“Es obvio el grado en el que todas estas formas de música, tanto en el teatro como en la iglesia, la sala de conciertos o el hogar dependían del gusto de Luis XIV, y de su capacidad para diferenciar a los buenos compositores de los malos. El lugar que ocupa dentro de la música no es

simplemente el de un mecenas lo bastante afortunado como para encontrar compositores de primera clase y lo bastante razonable como para pagarles bien, ya que su influencia fue más directa.” (Raynor, 1986, pág. 306)

Estas imposiciones por parte de los gobiernos hacia la música son vívidos recuerdos de la dictadura clerical de la edad media; sin embargo, la dependencia que los músicos evidenciaban por la aristocracia era inevitable: quien no aceptara esta realidad, quedaría expuesto a la pobreza y al exilio social. Con Luis XIV al mando de Francia, la música estaría supeditada a las decisiones estéticas que impusiera el monarca (Raynor, 1986, pág. 307).

Con el paso de los años, este tipo de prácticas “reguladoras” de las creaciones musicales comenzaron a formalizarse a través de organismos gubernamentales. Es el caso de Francia y de Inglaterra. La creación de estos sistemas permitió que la música popular tuviera mayor influencia en la sociedad, en especial en Inglaterra donde históricamente se conoce como ‘la edad de oro de la música inglesa’. Esta música era creada por personas que no estaban dedicadas íntegramente a la profesión musical (Raynor, 1986, pág. 171).

El desarrollo cultural continuaba limitado en el siglo XVIII, donde las entidades de control musical estaban precedidas por personas que no tenían conocimiento alguno de la música. Los aristócratas eran personas que disfrutaban de la música como aficionados; sin embargo, su inexperiencia los hacía incompetentes para tomar decisiones frente a los avances compositivos de la época (Raynor, 1986, pág. 357).

El control impuesto sobre el arte infundió en la mente del compositor la limitante de crear música por dinero o negocio antes que por deleite:

“Cuando a Haydn le preguntaron por qué no había escrito quintetos, contestó simplemente: Nadie me los ha encargado (...) Si el compositor era un *kapellmeister*³, escribía lo que necesitaba – misas, óperas, sinfonías, grupos de danzas o lo que fuera – cuando se necesitaba.” (Raynor, 1986, págs. 384, 385).

Aún estipulado en los términos que sus contratistas redactaban:

“Según su contrato, Joseph Haydn no podía componer para nadie más que para el príncipe Eszterhazy mientras fuera su maestro de capilla. Los aristócratas custodiaban con recelo las propiedades de sus orquestas.” (Paumgartner, 1991, pág. 276)

La estructura social a mediados del siglo XVIII ya estaba consolidada, las condiciones laborales también y pronto Mozart (al igual que Haydn) estaría condicionado por las limitantes que la alta sociedad impondría sobre su música. Los músicos se veían en muchas ocasiones obligados a enviar una gran cantidad de obras a un mecenas, con el deseo de que su obra fuera comprada, aunque muchas veces su recompensa fueran objetos como relojes. Esto creaba un escenario de desigualdad en donde el compositor trabajaba por encargo para satisfacer los gustos de un burgués, transformándolo simplemente en un sirviente con una posición elevada. (Raynor, 1986, pág. 385)

Mozart vivió bajo la figura nacional que constituía el Sacro imperio Romano Germano regido por el Arzobispado de Salzburgo: como músico del gobierno se encontraba subordinado a cualquier mandamiento que el arzobispo dictaminara, adhiriendo a esta situación la responsabilidad que sentía de no decepcionar a su padre, su gran mentor; todos estos factores

³ Maestro de capilla.

imbuyeron en el compositor un sentimiento de inconformidad que sin dilación más adelante pondría de manifiesto.

A sus 23 años, Mozart comenzó a reprochar el trato que recibía del arzobispo:

“...El señor arzobispo tiene los bienes y se gloria con su gente, les roba los salarios y no les paga (...) Ahora, sólo quiero esperar a ver si recibo algo. Si no recibo nada, voy al arzobispo y le digo: Si no quiere que gane nada debe pagarme para que no tenga que vivir de mi dinero.” (Paumgartner, 1991, pág. 275)

Comparando esto con el buen trato que recibía por parte de la sociedad ajena a la aristocracia, en uno de sus viajes laborales, Mozart acompañó al arzobispo a Viena, ciudad que consideraba como ‘el mejor lugar del mundo para su profesión (Paumgartner, 1991, pág. 276). Este viaje le permitió considerar mejor su estatus de compositor y tomar una decisión que cambiaría el rumbo de su vida en muchos aspectos; pese a ello, el deseo del joven soñador se vería truncado por las decisiones arbitrarias de su mecenas, Mozart estaba impedido para realizar alguna actividad ajena a su servicio en la corte “se consideraba a los músicos a sueldo como vasallos propios. No al servicio de los demás.” (Paumgartner, 1991, pág. 276)

Aunque, gracias a las intervenciones de otros aristócratas que pidieron al arzobispo un permiso para que Mozart tocara para un evento especial en la ciudad; el fruto de ese concierto le permitió sentirse lo suficientemente competente para emanciparse de su mecenas, a lo que el arzobispo, sintiéndose sumamente ofendido por la reacción del joven, le exige de forma infructuosa que se marche a Salzburgo. La incómoda conversación se desarrolló así:

“«¿cuándo se marcha, joven?», gritó el arzobispo.

«Quería irme esta noche, pero ya estaban ocupadas las plazas».

Entonces, continuó todo como un ataque sin pausa:

«Es el mayor mamarracho que conozco. – Nadie me ha servido nunca peor que él...»

(Paumgartner, 1991, pág. 379).

La inspiración que llegó a su mente recién liberada fue generosa: la decisión de Mozart de salir del control del arzobispo fue recompensada con productividad. La música de Mozart comenzó a articular el lenguaje académico con sus más íntimos deseos. Muestra de ello son las famosas serenatas:

“Hacia las doce fui a Leopoldstadt a casa de la baronesa Walstätten, donde paso el día en mi onomástica. Por la noche a eso de las 11, percibí una serenata de dos clarinetes, dos trompas y dos fagots. Y era de mi propia composición. Esta música la había compuesto yo por el día de Sta. Teresa (15 de octubre) para la cuñada del señor von Hinckel, siendo la primera vez que se ejecutaba. (Paumgartner, 1991, págs. 286, 287)

Con tan sólo 23 años, Mozart tenía grandes ambiciones. Es por eso que, aunque su obra era maravillosa y extensa, el compositor deseaba adentrarse en el mundo operístico; de su deseo nacieron grandes obras, entre ellas *El rapto en el serrallo*, KV.384 y *Las bodas de Fígaro*, KV.492. En estas obras encontramos la faceta cómica y crítica del compositor frente a los Estados y las clases sociales. La primera obra estaba influenciada por el concepto social que se tenía de la cultura turca:

“En la época de la ilustración la bárbara caracterización del turco se transformó en una figura ideal noble y generosa. Desde Rousseau y las político-culturales *lettres persanes* de Montesquieu (1721) se había puesto de moda reconocer las anomalías del propio país por la vía

comparativa, en el espejo de un modo de vida supuestamente más perfecto de lejanos países fabulosos”. (Paumgartner, 1991, pág. 302)

El joven compositor se encontraba entonces dentro de los temas más populares que se tocaban en las obras operísticas de la época; sin embargo, su ambición fue más allá con *Las bodas de Fígaro*, una obra polémica donde de manera explícita critica la aristocracia:

“Dos fuerzas básicas mueven la acción del drama de Fígaro: Amor y derecho. Sensualismo desenfrenado de la naturaleza y motivación cultivada, propia de una época social refinada, son entretejidos artísticamente en esta animada obra.” (Paumgartner, 1991, pág. 361)

Esta obra tuvo que ser creada en secreto, siendo editadas forzosamente muchas de sus líneas con el fin de posibilitar el estreno, ya que se encontraban en juego los falsos principios que la aristocracia argüía tener:

“Pero el compositor y el libretista no contaban con un imprevisto de primer orden: El emperador José II, hermano de la reina María Antonieta, había prohibido representar en Austria la obra teatral de Beaumarchais, por haber provocado un gran revuelo en Francia con la crítica mordaz que se hacía de los valores decadentes de la aristocracia de la época. (...) Da Ponte tuvo la astucia de suprimir los pasajes más polémicos de la obra original, lo que se tradujo en el beneplácito de José II para su representación en Viena.” (Ardanaz, 2015)

A pesar de ser considerada una obra con una “sonada polémica” (Ardanaz, 2015), la obra era una forma de denunciar los abusos de poder de un conde que luchaba por amor contra una persona con menos poder que él. Con los resultados de la obra, Mozart defendió la suficiencia de la música para transmitir un mensaje:

“En una ópera, la poesía tiene que ser totalmente una hija obediente de la música. - ¿Por qué entonces tienen buena acogida las óperas cómicas extranjeras, tan desgraciadas por lo que respecta al libreto? Pues porque domina a la música y con ello se olvida todo. – Y tanto más me gustará una ópera en la que el plan de la obra esté bien elaborado y con palabras que se hayan escrito simplemente para la música, sin admitir ni aquí ni allá una desgraciada rima que, por Dios, apenas aportan algo para el valor de una representación, sino que más bien traen prejuicios, y colocan palabras o estrofas completas que arruinan al compositor todas sus ideas.”

(Paumgartner, 1991, pág. 303)

Esta sección podría terminar con un comentario de una persona que apreció la música de Mozart. En palabras de Carl María von Weber:

“... en *el rapto del serrallo* alcanzó su madurez la experiencia artística de Mozart y de que a partir de ahí sólo progresó su experiencia del mundo (...) Creo percibir en él lo que son para todo hombre los alegres años de su juventud, cuyo apogeo ya no puede volver a conseguir y donde, con la desaparición de los defectos, también vuelan cualidades irrecuperables.” (Paumgartner, 1991, pág. 312)

3.3.1. Beethoven

Entrando por las puertas del siglo XIX, Europa occidental estaba llena de inconformidad por los regímenes monárquicos. Es en estos momentos donde aparece la necesidad de crear ideales en busca de la liberación de la sociedad por parte de los reyes. Francia es el epicentro de los movimientos revolucionarios a finales del siglo XVIII. La música cumpliría un papel trascendental frente a estos acontecimientos. Ludwig van Beethoven (1770-1827) fue considerado por muchos como un compositor asocial, incomprendido, de un carácter fuerte:

“Este rebelde nato se presentó en la aristocrática y refinada Viena desaliñado, pobremente vestido y malhumorado, con ninguno de los aires y gracias cortesanos que se pudieron haber esperado de él. (...) Él, que desdeñaba el convencionalismo y la ortodoxia, debió haberse sentido totalmente fuera de lugar. No estaba interesado en lo más mínimo en su aspecto personal o en su ambiente. (...) Su actitud respecto a los príncipes y a los nobles que le pagaban fue capturada en una pintura famosa. En ella se muestra al compositor durante un paseo con el poeta Goethe, el archiduque Rodolfo y la emperatriz. Mientras que Goethe, respetuoso, se quita cortésmente su sombrero y cede el paso a la pareja real, Beethoven los ignora completamente y continúa caminando sin mostrar ningún respeto a la familia imperial. Esta pintura contiene el espíritu entero del hombre, un espíritu audaz, revolucionario, intransigente.” (Woods, 2006/2013)

Su obra estuvo impregnada con su posición política y social, conservando principios tan necesarios para preservar el lenguaje musical que le otorgaron un papel importante no sólo en la historia de la música, sino también en el pensamiento revolucionario de la época:

“El mundo del sonido de Beethoven no es uno integrado por sonidos hermosos, como lo era la música de Mozart y de Haydn. Su escucha no es necesariamente una experiencia

placentera, ni motiva al oyente a silbar melodías bonitas. Es un sonido áspero, una explosión musical, una revolución musical que transmite con precisión el espíritu de los tiempos. Aquí hay no sólo variedad sino también conflicto. Beethoven utiliza con frecuencia la instrucción *sforzando*, que significa ataque. Se trata de una música violenta, llena de movimiento, que trastoca rápidamente los ánimos, se trata de conflicto, de contradicción.” (Woods, 2006/2013)

Con su tercera sinfonía, *La heroica*, Beethoven busca expresar sus sentimientos frente a los hechos revolucionarios iniciados en Francia, precedidos por Napoleón Bonaparte (1769-1821). Su obra, cargada del valor febril por los principios de libertad que expuso el nuevo continente (la independencia de los Estados Unidos), pronto estaría por dar a luz pero titulada de forma diferente, “La antropomórfica excesivamente simplista del título escrito, arrancado después por Beethoven, de *¡Bonaparte!*” (Romain, 1951, pág. 61). No obstante, la ambición de poder que vio el compositor en Bonaparte, le hizo desinteresarse de tenerlo como una imagen defensora de la libertad.

Aunque parezca no tener sentido, el valor que tenía su obra para sí mismo era más importante que cualquier otra opinión. Es por esto que, aunque *La Heroica* refleje principios de valor en una escala social, Beethoven estaba centrado en sí mismo:

“Por otra parte, Beethoven es incapaz de ver la vida propia de los demás seres. Es demasiado enorme la suya y es la medida para todo. (...) Aun lo que él ve en del exterior, la Naturaleza, inmediatamente lo incorpora, pierde sus caracteres propios y toma la forma y el aroma del cosmos beethoveniano. (...) Por consiguiente, si Beethoven pensó en Bonaparte, ha sido ulteriormente, después de buscar en el círculo de los vivos, a su alrededor, como en un espejo, un rostro que restituyera a su soledad la imagen de su Yo omnipresente. Al primer

ademán del pretendido modelo, la ilusión se derrumba violentamente: Beethoven, indignado, arranca el nombre de Bonaparte.” (Romain, 1951, págs. 62,63).

A pesar de esto, la obra de Beethoven tenía gran influencia en quienes la oían:

“*La Eroica* causó sensación. Hasta entonces, se consideraba que una sinfonía debía durar media hora máximo. El primer movimiento de *la Eroica* duró tanto como una sinfonía entera del siglo XVIII. Y se trataba de una obra con un mensaje: una obra con algo que decir. Las disonancias y la violencia del primer movimiento son claramente un llamado a luchar. Y que éste significa una lucha revolucionaria está claro desde la dedicatoria original.” (Woods, 2006/2013)

Aunque es una obra de grandes dimensiones, la obra es considerada única, ya que ningún otro compositor de este tiempo hubiera logrado la interacción de motivos y la estructura tonal para relatar de manera audaz el sentimiento febril del compositor hacia la revolución. (María Lord con John Snelson, 2008, pág. 51)

3.4. Neonacionalismo y período de entreguerras

Desde sus inicios, el siglo XX marcó profundos cambios dentro de la sociedad: el fin de los grandes imperios monárquicos, el establecimiento de los estados sociales de derecho, la consolidación del sistema económico capitalista y, sobre todo, las guerras potenciadas por los avances tecnológicos.

Las últimas décadas del siglo XIX transcurrieron entre guerras que resultaron ser para la sociedad el motivo de grandes divisiones. La música estuvo marcada por la cultura de cada nación, declarando ser la pionera en alguna corriente artística. La segunda escuela de Viena no sólo fue un movimiento de innovación musical sino también de ideologías. Los máximos representantes de este movimiento son Arnold Schönberg (1874 -1951), Alban Berg (1885 - 1935) y Anton Weber (1883 -1945), quienes desarrollaron un nuevo lenguaje conocido como el dodecafonismo en Alemania. Esta nueva propuesta musical abarcaría las primeras dos décadas del siglo XX, el estallido de la primera guerra mundial afianzaría el movimiento. Las consecuencias que trajo la primera guerra mundial fueron la división de imperios y la creación de nuevas naciones en Europa occidental:

“El final de la primera guerra mundial a finales de 1918, dejó a Europa totalmente destruida y revuelta. Los distintos acuerdos de negociación que se produjeron tras la paz alteraron de forma significativa el entorno político y geográfica del continente.” (Morgan, 1999, pág. 171).

El pensamiento cultural dio un giro drástico en respuesta a estos acontecimientos. El arte, al servicio de estos nuevos movimientos, pretendía exponer la vacuidad de la guerra. Al finalizar

la década de 1910, surgió en Francia un grupo conocido como *les six*⁴, que se propuso explorar nuevos rumbos creativos en la música. Quienes formaban el grupo eran jóvenes músicos⁵ inspirados por el compositor coterráneo Eric Satie. Sus obras estaban desligadas de los movimientos musicales anteriores, esto como muestra de protesta a las consecuencias de la influencia cultural del siglo XIX:

“Las condiciones resultaban idóneas para una nueva reorientación cultural. La guerra cambió profundamente las actitudes de los intelectuales y artistas europeos. (...) La fuerza impersonal y de total aniquilamiento del nuevo armamento mecanizado llevó el horror y la miseria de la guerra a la conciencia del mundo.” (Morgan, 1999, pág. 171)

El aporte creativo de esta época es valioso y se evidencia con todas las corrientes artísticas que surgieron a partir de estos hechos violentos, uno de los cuales, el dadaísmo, resultó ser un nuevo modelo de pensamiento que consistía en ir en completa oposición con las tradiciones, cuyo enfoque conceptual se enfocaba en la frase: “Quema a los museos” (Morgan, 1999, pág. 172). De igual manera el movimiento futurista⁶ buscaba innovar el arte por medio de los avances tecnológicos, lo cual se vería reflejado en el patriotismo de las obras, buscando redefinir el concepto nacionalista.

Al comparar las imágenes clericales a los que el arte servía como instrumento creador en los siglos V al XVI, se perderían prontamente para enfocarse en mostrar una realidad cruda:

⁴ Los seis.

⁵ A excepción de uno sólo Jean Cocteau, quien era poeta, novelista, dramaturgo, pintor, entre otros.

⁶ Aunque este movimiento aparece a principios del siglo XX, toma mayor fuerza después de la primera guerra mundial, influenciando a Italia en el pensamiento fascista en el periodo de entreguerras. (Montoya, 2013)

“Al igual que el resto de las artes, la música comenzó a ser vista en términos más terrenales, como un orden de elementos relacionales más que como un vehículo para la revelación divina de las últimas verdades solamente accesibles para los más instruidos.” (Morgan, 1999, pág. 177)

La música comienza a tomar un papel trascendental en la política y es por medio de esta que los ideales nacionales se comienzan a forjar de forma muy marcada. Se consideraba por lo tanto como un arte democrático, obligando a los compositores de la época a crear lenguajes sencillos que pudieran ser comprendidos por el oyente promedio. La música tenía que ser un medio del Estado para someter, “un componente importante de las creencias musicales de la época fue resumido con el término *Gebrauchsmusik* o “música para ser utilizada.” (Morgan, 1999, pág. 177)

Quienes no apoyaran estos conceptos acerca del arte, pronto serían silenciados por las naciones que ejercían autoridad absoluta:

“Todos estos acontecimientos trajeron consigo un ensombrecimiento de la vida cultural del continente. Alemania y Rusia⁷ (y finalmente incluso Italia) se separaron de las principales corrientes europeas; sus regímenes totalitarios suprimieron cualquier tipo de música y arte progresista al que consideraron como “decadente” (...) Aunque el malestar económico y las tensiones políticas de la década de los treinta produjeron un alto grado de conciencia social por parte de algunos compositores, especialmente de los más jóvenes, (...) la tendencia a la simplicidad continuó, marcada ahora por un pronunciado énfasis sobre la música de carácter “popular” capaz de traer la mayor cantidad de público posible.” (Morgan, 1999, pág. 178).

⁷ Aunque Rusia está presente en dos continentes (el europeo y el asiático), el autor pretende enfatizar en el espacio geográfico que se encuentra en Europa.

Si bien es cierto que la guerra afectó a gran parte de Europa, las manifestaciones artísticas fueron mayores en los lugares donde la guerra golpeó directamente, entre estos se encuentran Alemania, Francia e Italia. En la década de 1930 el sentimiento antirromántico, los manifiestos futuristas⁸ en Italia, la victoria del partido nacionalsocialista en Alemania y el nombramiento de Adolf Hitler como canciller, produjeron una reducción sustancial de creaciones artísticas.

“Alemania, que durante siglos estuvo a la vanguardia de los desarrollos más importantes que se producían en la música europea, pasó a ser de repente un remanso cultural.” (Morgan, 1999, págs. 239, 240)

El compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963) impulsó nuevas técnicas armónicas, conservando “una fuerte creencia en la importancia de realizar música práctica” y materializando “unos fundamentos técnicos sólidos para cualquier aspecto dentro del estudio de la música” (Morgan, 1999, pág. 240). Hindemith era consciente de la responsabilidad que tenía el quehacer musical. El concebía la composición como un oficio que debía practicarse fielmente, con la maestría y dedicación que trae consigo cualquier ocupación respetable, pero liberado de los grandiosos pensamientos de la expresión personal (Morgan, 1999, pág. 244). Sin embargo, en la década de los 30's, en medio de una carrera prolífica, Hindemith difería del régimen nazi, que trajo consigo la censura de sus obras:

“La primera representación de *Mathis der Maler (Matías el pintor)*, que estaba programada en la temporada de la ópera de Berlín, fue prohibida por las autoridades. No sólo se debió a que la obra trataba algún tema político (en una de las escenas aparece un grupo de católicos que se dedican a quemar los libros luteranos que tienen a su alrededor), sino que

⁸ Aunque el manifiesto de música futurista fue publicado en 1910. Otro fue publicado en 1931 titulado ‘La cocina futurista’. Demostrando así el poder cultural de este movimiento.

además la reputación que tenía Hindemith como personaje perteneciente a la cultura radical (fundamentada ya desde sus primeras composiciones) lo convertía en sospechoso.” (Morgan, 1999, págs. 246,247)

Participante arraigado a la crítica social de este mismo proceso conceptual en las primeras décadas del siglo XX, es el compositor alemán Kurt Weill (1900-1950) quien estuvo preocupado por la condición moral de Alemania, quien se encontraba sumida en los “vicios americanos” en donde sólo era importante los salones de baile y los clubes sociales. Esto produjo en su pensamiento el uso de la música como un transformador social (Morgan, 1999, pág. 249). La habilidad de este compositor no sólo estaba en sus obras musicales de gran riqueza armónica (al punto que se comparaban con la música de Mahler o Strauss) sino por “su capacidad de despertar la conciencia política” que catalogó como el “poder socialmente creativo del arte” (Morgan, 1999, pág. 249).

La música comenzaba a tener un interés social a nivel global; contrastando con la audiencia del siglo XVIII, el modernismo buscó hacer música mucho más sencilla que hiciera posible conquistar una audiencia mayor. Hasta cierto se sintió la guerra como un punto de inflexión sobre el cual ganar adeptos:

“... a pesar de las diferencias técnicas y estéticas entre las composiciones europeas (más abiertamente políticas y experimentales) y las americanas (más solapadas), los mismos intereses generales subyacen en ambos casos: los mismos tópicos, presentados de una forma directa, sin pretensiones musicales o dramáticas, y dirigidos hacia un público más amplio.” (Morgan, 1999, pág. 254).

El tema central de la sociedad era la guerra y, aunque algunos países estuvieron más inmersos en esta situación todas las obras, de forma explícita o implícita, tratarían de abordar este tópico.

3.5. La música en la Rusia soviética

Las ideologías políticas fueron influenciadas por los pensamientos del siglo XIX con respecto a una nación “perfecta”, pudiendo afirmarse que en el siglo XX se reformó la ideología de “república” desarrollada por Platón. La visión colectiva se decantó por la de un hombre comprometido con su nación. En Alemania, dicha imagen se materializó en un concepto mucho más puntual: los arios. La propaganda nazi inundaba a sus coetáneos con imágenes del hombre ideal, siendo venerado por cualquier nación.



Ilustración 1. Venus y Adonis, 1924 por Arthur Kampf. Adaptado de Claudio. Historia y Biografías. https://historiaybiografias.com/raza_superior_alemana_nazi/

“El Führer adoraba toda obra de propaganda en que aparecieran alemanes heroicos u hogareños, desempeñando las funciones propias de una súper - raza nórdica, dedicada a la patria, al hogar y al orden. Al igual que muchos críticos de arte, era un pintor fracasado que apreciaba cuanto había admirado en su juventud: figuras clásicas, con frecuencia desnudas, con motivos alegóricos.”⁹ (Claudio, 2016)

El pensamiento soviético se imponía en Rusia con la misma intensidad que el régimen nazi. Este movimiento estuvo motivado por la revolución rusa de 1917 bajo las premisas de igualdad y trabajo cooperativo, aunque este último

⁹ Trasfondos rurales.

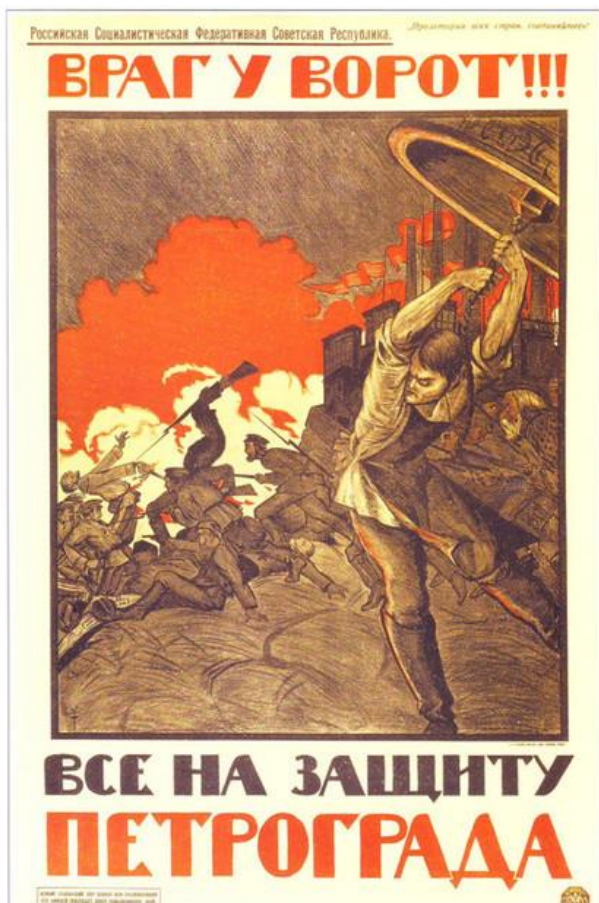


Ilustración 2. "¡Todos defienden Petrogrado! El enemigo está a las puertas". Kochergin, 1919. Adaptado de Xataka. <https://magnet.xataka.com/nuestro-tsundoku/43-ejemplos-de-carteleria-sovietica-que-hicieron-de-la-propaganda-un-arte-insuperable>

muchas veces no era voluntario sino impuesto en aras de consolidar la nación. Este movimiento necesitaba la ayuda de las artes para fortalecerse, empleando inicialmente el arte visual:

“Y si bien Europa guarda un amargo recuerdo de aquellos años y de todo lo que envolvió a la revolución, bien es cierto que, a su albur se generaron pequeños espacios de luminosidad creativa y artística. De entre todas las artes fomentadas con éxito por la Unión Soviética, ninguna resultó tan icónica y emblemática como la cartelería propagandística. La Revolución de Octubre y sus años venideros nos legaron los carteles más memorables jamás publicados en el mundo.” (Mohorte, 2017).

Al tener tan grande poder en sus manos, el gobierno soviético tomó medidas para regular las manifestaciones artísticas, teniendo estas que sujetarse a análisis “rigurosos” en donde se determinaba si eran de utilidad a la nación, defendían los principios del nuevo gobierno o simplemente sendas copias de los movimientos artísticos de antaño. La crítica rusa catalogó de

‘formalistas’¹⁰, artistas degenerados o decadentes a quienes siguieran las corrientes compositivas occidentales tales como Stravinsky¹¹, Schönberg y Hindemith. La Alemania nazi de forma paralela adoptó esos métodos de persecución artística. (Morgan, 1999, pág. 257)

Uno de los que fueron criticados durante la organización del partido comunista por sus creaciones musicales fue Sergey Prokofiev (1891-1953) fue un dotado compositor soviético, considerado por muchos como el nuevo clásico. Logró emigrar de su país para vivir en la cuna del arte vanguardista, por lo que su contacto con la situación de guerra fue distante. “Aunque aparentemente estuvo muy poco interesado en política, Prokofiev estuvo inevitablemente atraído por las violentas controversias estéticas de aquella época. Aquellos que ocupaban el poder, consideraron sus composiciones parisinas, incluso las más recientes, “formalistas” y “decadentes”, concebidas bajo el hechizo de indeseables influencias extranjeras.” (Morgan, 1999, pág. 262)

Para la música, el partido comunista dictaminó fuertes penalidades a quienes de manera descarada promovieran estilos ajenos a la ideología soviética. Estas sentencias estuvieron precedidas por el Comité Central del Partido Comunista¹², sus decisiones fueron criticadas por todo el mundo. Entre estas se encuentran “la condena en 1936 de la ópera de Shostakovich *Lady Macbeth del distrito Mtsensk* que fue a parar al limbo durante veinticinco años; y el ataque más general, en 1948, contra todos los compositores soviéticos internacionalmente importantes, como Prokofiev, Shostakovich y Jachaturian, promulgado por el dañino “zar cultural” del partido

¹⁰ o “sin contenido” (Morgan, 1999)

¹¹ Stravinsky era Ruso, las consecuencias económicas que trajo la revolución rusa le obligó a emigrar del país en 1920. Por lo tanto, la crítica de la Unión Soviética era visceral hacia él ya que era considerado como un traidor a su nación.

¹² CPC por su sigla en español.

Andrei Zhdanov. Cuyo nombre llegó a representar la represión del arte en Rusia.” (Morgan, 1999, pág. 257)

Estos sucesos son claramente idénticos con el tipo de regulaciones que implementó el absolutismo francés del siglo XVIII.

Para Prokofiev, las decisiones que llegara a tomar el partido comunista frente a su obra no tendrían ningún valor, rehusando incluso asistir a la reunión de la Unión de Compositores, celebrada en la Unión Soviética, limitándose a enviar una carta, de la cual, entre otras cosas, dice:

“en el transcurso de las últimas décadas, el arte occidental instauró un culto de la forma “pura” y de la simple habilidad técnica de la música, lo cual empobreció considerablemente el lenguaje musical, lo privó de sencillez, de armonía y lo volvió ininteligible (...) Millones de personas sencillas no comprenden en absoluto tales florituras formalistas. Me ha costado llegar a esta conclusión. Yo mismo he cometido los propios pecados y en mis obras he cedido a los errores del formalismo. Mi música anterior ya contenía elementos formalistas (...) la presencia de formalismo en algunas de mis obras se explica por un insuficiente conocimiento de lo que nuestro pueblo espera (...) no puedo negar haber sido culpable de atonalismo, pariente cercano del formalismo (...)” (Prieto, Dmitri Shostakóvich Genio y obra, 2013, pág. 107)

El resultado de la misiva fue desconcertante para los compositores asistentes, ya que de cierta manera su tono era redundante y, de manera implícita, burlesca y satírica. La actitud de Prokofiev contrasta con la del compositor Dimitri Shostakovich frente a los mismos hechos históricos. El desarrollo de Shostakovich como músico estuvo influenciado por el desarrollo de

la Unión Soviética mientras que Prokofiev estaba desligado de su responsabilidad como camarada de la nación.

3.6. El compositor soviético



Ilustración 3. Shostakovich. Caricatura de Kukrynixy, 1942. (Meyer, 1997, pág. 463) Citando a Gojowy, Detlef: Schostakowitsch. Reinbek, 1983.

Dmitri Shostakovich (1906-1975) fue un compositor formado en la cultura revolucionaria, consciente de los “beneficios” que trajo el declive del zarismo en Rusia y promotor activo de los nuevos pensamientos revolucionarios.

“Prokofiev había recibido ya toda su educación musical y alcanzado una madurez total en este campo en la época de la Revolución, y las principales influencias se dieron en su obra a lo largo de dos décadas, mientras estuvo viviendo en el extranjero, fueron principalmente occidentales. (...) Shostakovich, por otro lado,

comenzó su carrera musical como profesional tras la Revolución, ingresando en el Conservatorio de Petrogrado en 1919. Además, debido a que permaneció en Rusia a lo largo de toda su vida, su posición musical, o mejor dicho toda su carrera composicional, estuvo ligada al crecimiento de la vida musical bajo el nuevo régimen.” (Morgan, 1999, pág. 263)

Siendo uno de los compositores que el pensamiento soviético había formado, Shostakovich entendía el rol de las artes dentro de la formación de la sociedad:

“... pareció no dudar nunca de que todo compositor tenía ciertas responsabilidades políticas y sociales con el estado. (...) la música debía tener una función ideológica y aceptó el reto de atraerse a la mayor cantidad de público posible.” (Morgan, 1999, pág. 263)

Sus primeras obras tenían gran ingenio; poco a poco, Shostakovich ganaría reconocimiento en la sociedad, no solo a nivel cultural sino político; sus avances en la composición crearon el deseo de adentrarse en el género operístico. Una de ellas fue la ópera *La Nariz* (1928) basada en un texto de Nikolái Gógol. Para el compositor esta obra ilustra la banalidad del deseo por el poder de los antiguos zares; sin embargo, los personajes que están involucrados son funcionarios públicos (ajenos a la realeza rusa), siendo de entre ellos el mayor Kovaliov el personaje secundario, mientras que su nariz toma el papel principal.

“El extremo modernismo de *La nariz* despertó una furiosa controversia. Ya antes de su estreno, algunos músicos, miembros de la Asociación Rusa de Músicos Proletarios, acusaron al autor de componer música que los mortales ordinarios no podían entender, de ignorar la realidad contemporánea y de ser culpable de “escapismo antisoviético” y de “formalismo”. “La obra es irrelevante para los estudiantes, los trabajadores metalúrgicos y textiles” (...) “Si no acepta la falsedad de tal camino, Shostakovich se encontrará inevitablemente en un callejón sin salida.” (Prieto, Dmitri Shostakóvich Genio y obra, 2013, pág. 38)

Se vislumbraba a un compositor constantemente acusado por el estado de prácticas irregulares del arte soviético que decía defender. En 1934, su ópera *Lady Macbeth del distrito Mzensk* opus 94, lo situaría en el ojo del huracán, provocando en el compositor un retraimiento de su ser creativo, evidenciando un lenguaje musical cada vez más enigmático.

La “sentencia” de Shostakovich tomó forma de artículo en la revista *Pravda*, bajo el título “*Caos por música*” donde se puede leer:

“El peligro que representa esta dirección para la música soviética es evidente. La disonancia “de Izquierdas” de la ópera dimana de la misma fuente que la disonancia “de izquierdas” de la pintura, de la poesía, de la pedagogía y de la ciencia. El “afán desmedido de novedades” tiene un carácter pequeñoburgués y conduce a una desviación del arte, la ciencia y la literatura genuinas y auténticas.

El compositor ha utilizado la música nerviosa, espasmódica e histérica del jazz para reflejar las “pasiones” de su héroe. En una época en que nuestros críticos propugnan el realismo social, la obra de Shostakovich presenta un naturalismo vulgar. En ella tanto los comerciantes como el pueblo aparecen representados de un modo uniforme y atroz. La comerciante rapaz, que se apropia de la riqueza y del poder a través del asesinato, es presentada como una “víctima” de la sociedad burguesa.” (Meyer, 1997, págs. 174,175)

Las persecuciones que el régimen propugnó sobre cualquier arte o persona que fuera en contra de su ideología, sufriría graves consecuencias. Este periodo es conocido en la historia como la *época del terror*.

Teniendo la sociedad rusa problemas internos, se vislumbran los albores de la segunda guerra mundial. Las intenciones de la Alemania nazi frente a la invasión soviética son evidentes. Sin el ánimo de ser contradictorios, la segunda guerra mundial ayudó a mejorar la imagen del compositor en su país y le otorgaría el reconocimiento mundial, no por el acto en sí, sino por el material creativo que Shostakovich generó al respecto a su realidad. La sinfonía N° 7 titulada *Leningrado*, es una obra emblemática que ridiculiza la tenacidad alemana frente a la

perseverancia de un pueblo que, a pesar de ser afectado por una guerra interna, se mantiene firme en defender su patrio del enemigo latente. Aún la historia de la creación de esta obra es trágica:

“hace una hora terminé de orquestar el segundo movimiento de mi más reciente composición. Si logro trabajar bien y si puedo terminar el tercer y cuarto movimientos, la obra será mi Séptima sinfonía. A pesar de la guerra y el peligro que amenaza a Leningrado, escribí muy rápidamente los dos primeros movimientos (...) Les cuento esto para que sepan que la vida continúa en nuestra ciudad. Como nativo de Leningrado (...) siento agudamente la tensión del momento. Mi vida y mi obra están continuamente ligadas a esta ciudad.” (Prieto, Dmitri Shostakóvich Genio y obra, 2013, pág. 85)

Para Shostakovich, la composición de la sinfonía no sería suficiente, quería luchar por su nación:

“Al comenzar la guerra, el 22 o 23 de junio, me apunté como voluntario en el ejército. Se me dijo entonces que tenía que esperar. Presenté de nuevo mi solicitud inmediatamente después del discurso de Stalin sobre la movilización. Me contestaron: Le Admitiremos, pero ahora vuelva, por favor, a su puesto y continúe su trabajo (como profesor) Yo trabajaba en el conservatorio. Estaba a punto de acabar el curso académico. Admití estudiantes y dirigí trabajos de diplomatura; la actividad académica duró hasta el 1 de Julio. Renuncié a las vacaciones y permanecí día y noche en el conservatorio.

Pensando que se habían olvidado de mí me presenté por tercera vez en la oficina de reclutamiento. Eran muchos los que habían presentado allí su solicitud (...) Volví a solicitar mi ingreso en el ejército. Habló conmigo un comisario. Tras exponerle mi petición me dijo que era muy difícil admitirme en el ejército. Según él debería limitarme a escribir música. (...) Me

dijeron que tenía que marcharme, pero yo no tenía prisa de abandonar la ciudad, en la que reinaba una atmosfera de lucha” (Meyer, 1997, págs. 217,218)¹³



Ilustración 4. Shostakovich en misión de defensa antiaérea sobre el tejado del Conservatorio. 1941. (Meyer, 1997, pág. 463) citando a Für Sie photographier von Friedbert Steller. Dmitri Schostakowitsch. Leipzig, 1982.

La obra fue estrenada en Moscú en medio de la guerra, casi un año después de la invasión alemana. En palabras del musicólogo G. Szneerson:

“El estreno en Moscú de la sinfonía N° 7 se me grabó profundamente en la memoria (...) antes de iniciarse el tercer movimiento se presentó inesperadamente junto al director de la orquesta el responsable de defensa antiaérea. Levantó la mano y en tono sosegado, para no

¹³ Citando a: Moskovskij Bolsevik, 19 de abril de 1942.

provocar el pánico, anunció el comienzo de una alarma aérea. Por aquellas épocas los bombarderos nazis hacían intentos de llegar a Moscú” (Meyer, 1997, pág. 224)¹⁴.

La popularidad de la sinfonía Nº 7 opacó obras contemporáneas a ella dedicadas a la guerra. Sólo para realizar una mirada comparativa, se habla de 192 obras, 9 sinfonías, 8 óperas, 15 cantatas y 5 ballets. (Meyer, 1997, pág. 224)

Luego de esto, el compositor se encontraría en intermitentes problemas frente al comité de la UC. Como muchos otros compositores, se vería obligado a crear música con fines políticos, entre estas está un oratorio titulado *La canción de los bosques* (1949):

“dedicado a la reforestación de la naturaleza de nuestro país (...) se apega perfectamente a los lineamientos del partido. La última sección concluye con el canto triunfal: “¡Gloria al partido de Lenin! ¡Gloria para siempre al pueblo! ¡Gloria a Stalin, el sabio, gloria!” (...) *La canción de los bosques* fue una de las doscientas nuevas obras que se tocaron en Moscú durante el Plenum de la Unión de Compositores, celebrado del 26 de noviembre al 10 de diciembre. Según Miaskovski, esta serie de conciertos fue “un lamentable espectáculo. Se pensaría que los compositores han olvidado cómo escribir música.” (Prieto, 2013, págs. 116,117)¹⁵

Y un año atrás de esta obra, motivado por un libro de Poesía judía escribiría los *Cantos Judíos*.

¹⁴ Citando a: G. Szneerson, *Dymitr Szostakowicz – w 55 rocznice urodzin*, en: *Ruch muzyczny*, 1961 n. 19.

¹⁵ Citando a: Laurel E. Fay, *Shostakovich. A Life*, Oxford University Press, 2000, p. 175.

3.6.1. Cantos Judíos opus 79



Ilustración 5. Estreno del ciclo “De la poesía popular yidish” Op. 79, Leningrado, 15 de enero de 1955. (Meyer, 1997, pág. 464) Citando a Wilson, Elizabeth: Shostakovich. A life Remembered. Londres, 1994.

Dos años después del final de la segunda guerra mundial, el antisemitismo en la URSS fue latente y afectó tanto a la población de escasos recursos como a la sociedad intelectual del país. A pesar de estar escritos en tiempos lejanos, los poemas reflejan la vida de familias judías pobres, compartiendo sus costumbres en una profunda tristeza. “Un sentimiento trágico atraviesa con singular intensidad las cuatro canciones siguientes: *Elegía por la muerte de un niño, Canción de cuna, Ante una larga separación e Invierno.*” (Meyer, 1997, pág. 269)

Su creación estaba muy ligada a sus vínculos de amistad. Sentía un apego por esta comunidad, es muy probable que haya tenido compasión de ellos por los eventos ocurridos tan sólo unos años atrás por el régimen nazi, en la época de los zares en su propia nación y en ese momento en la Unión Soviética. (Prieto, Dmitri Shostakóvich Genio y obra, 2013, pág. 120)

Sin embargo, por las condiciones en las que se encontraba el país, la obra no pudo ser estrenada sino hasta la mitad de la década del 50, por la persecución que se estaba realizando por parte del Politburó:

“...se inició una campaña pública para denunciar que los valores del país estaban siendo minados por “cosmopolitas desarraigados”, eufemismo para designar a los judíos. Críticos teatrales judíos y escritores en yiddish, clasificados como miembros del grupo “antipartido”, fueron objeto de cruentos ataques (...) en 1952 la campaña cambió y se orientó a denunciar amplia y públicamente la “culpabilidad criminal judía” y “la conspiración imperialista sionista.” (Prieto, Dmitri Shostakóvich Genio y obra, 2013, pág. 125)

Todo el sentimiento que cargaba esta obra fue transmitido de forma clara, permitiendo así que el oyente pudiera ser consciente de la situación que se estaba viviendo en las décadas del 40 y 50:

“El ciclo nos emocionó profundamente (...) la nueva obra era profunda y sorprendente y todos se emocionaron por su carácter sincero e intenso. Dimos más de un concierto privado y ensayamos mucho.” (Prieto, 2013, págs. 123,124)¹⁶

¹⁶ Citando a: Wilson Elizabeth, *Shostakovich. A Life Remembered*, Princeton University PRESS, 1995. Pág. 236

“¿Creería tal vez el compositor que, introduciendo una solución positiva del drama, se interpretaría su obra en público y que la misma obtendría críticas favorables?” (Meyer, 1997, pág. 270)

Esta obra, al igual que los cuartetos de cuerda son consideradas las obras más introvertidas del compositor, demostrando no sólo su deseo por vislumbrar la libertad de un sistema opresor, sino también una manera de transmitir una posición crítica a la sociedad de su época, guardando siempre su seguridad.

“La vida y la obra de Shostakovich son reflejo de la tormentosa época en que vivió. Las autoridades soviéticas, que fueron la causa directa de sus sufrimientos, desfiguraron durante décadas su verdadera imagen para presentarlo como un comunista convencido, como un “leal hijo del partido comunista”, como dijeron en su sepelio. Los testimonios de numerosos músicos rusos y, sobre todo, la propia música de Shostakovich, se han encargado ya de exhibir la falsedad de la propaganda oficial. Por supuesto, el compositor estaba inmerso en la sociedad soviética y, al igual que el resto de sus compatriotas, no podía sustraerse a la represión, al miedo, a las ilusiones también, así como el incesante bombardeo de la propaganda soviética. En su vida coexisten, como en todas, contradicciones, fortalezas y debilidades. Quienes en occidente condenan simplistamente su aparente adhesión al totalitarismo comunista no tienen conciencia plena del destino trágico de que fueron víctimas tantos millones de sus contemporáneos bien sea en el Gulag, asesinados por la policía secreta o, simplemente, sometidos a una represión permanente y condenados a soportar las tristes condiciones materiales y espirituales que caracterizaron la vida en la Unión Soviética.” (Prieto, De la URSS a Rusia Tres décadas de experiencias y observaciones de un testigo, 1993, págs. 137, 138.)

4. Diseño metodológico

Los parámetros investigativos ligados al proceso creativo contemplados en el presente trabajo atienden a las directrices sustentadas por Rubén López Cano, quien a través de su planteamiento de la intertextualidad heurística sostiene que la información documental no tiene que estar ligada a las “partituras, trabajos musicológicos o teóricos, críticas, reseñas u otro tipo de testimonios.” (Rubén López Cano, Úrsula San Cristobal Opazo, 2014) sino también puede emplear materiales de otras partes, articulando así redes intertextuales sumamente productivas para generar sentido y encender la creación.

De esta manera, el producto final verá en él reflejado la aplicación de dicha técnica con el fin de sustentar de manera coherente el modo en que el artista ha vertido su experiencia social, traduciéndola al lenguaje musical de la manera más apropiada y pertinente posible.

4.1. Antecedentes históricos en Colombia

El Siglo XX trajo tras de sí la guerra de 1876 considerada “una de las guerras más sangrientas que devastaron a Colombia, en el siglo pasado” (García, 1975, pág. 11). La Guerra de los mil días tiene repercusiones tanto en el exterior (con la independencia de Panamá) como en el interior:

“Lo que sí llegó fue un definitivo triunfo conservador en la batalla de Palonegro librada entre el 11 y el 26 de mayo de 1900. Durante dos semanas de combate permanente, los dos ejércitos, que juntos sumaban 25.000 hombres, sufrieron más de 4.000 bajas, siendo los liberales los más afectados. El hedor de tantos cuerpos de hombres y animales en descomposición en el campo de batalla era insoportable. Los médicos y las enfermeras, especialmente del lado revolucionario,

fueron incapaces de curar a los innumerables heridos y murieron en medio de atroces dolores; la contaminación de las fuentes de agua complementó los estragos de las enfermedades, que fueron más letales que los disparos. Al final, los liberales no sólo perdieron la batalla sino igualmente grandes cantidades de armas y equipos imposibles de reemplazar, y un ímpetu que nunca recuperaron.” (Bushnell, 2007, pág. 218)

Las guerras en Colombia serían una actividad habitual durante las primeras dos décadas del nuevo siglo. Tres conflictos enmarcan particularmente la historia moderna de Colombia: La guerra de los mil días (1899-1902)¹⁷, la masacre de las bananeras (1928) y la época de la violencia (1948-1953).

4.2. La violencia

La masacre de las bananeras, fue un hecho que ocurrió “el 5 y 6 de diciembre de 1928, el Ejército colombiano asesinó a miles de mujeres, hombres y niños en Ciénega, Magdalena, en lo que se conoció como la masacre de las bananeras. La matanza de los militares buscó proteger los intereses de la multinacional extranjera United Fruit Company.” (Editor Bogotá, 2017)

Tiempo después de la masacre, Jorge Eliecer Gaitán denuncia ante el Congreso el acto perpetrado por el propio gobierno colombiano quien, de forma indiscriminada, no sólo violentó la vida de muchos de los trabajadores de la compañía que exigían mejor calidad de vida, sino también la de sus esposas e hijos. Durante los siguientes años el partido liberal, en representación de Jorge Eliecer Gaitán, buscaría obtener el apoyo del pueblo para mejorar la condición del país.

¹⁷ Aunque fue una guerra iniciada en el siglo XIX, la guerra de los mil días trajo consecuencias nefastas para la economía del país a principios del siglo XX. En el párrafo anterior se da explicación de ello.

“Es entonces cuando el Caudillo Jorge Eliecer Gaitán toma un papel importante en la política del país, siendo para muchos, en especial la clase obrera, un representante adecuado para mejorar la condición del país: Jorge Eliécer Gaitán lideró debates en el mismo Congreso de la República sobre sucesos como el asesinato de una cifra aún no segura de trabajadores de la United Fruit Company en sector de Ciénaga (Magdalena). Los obreros exigían calidad en las condiciones laborales y un trato justo por parte de los empresarios. La matanza de estas personas es conocida en la historia del país como "La Masacre de las Bananeras". A razón de la observación y lucha de estos temas, se efectuó el asesinato del caudillo liberal por parte de un artificio de anonimato que atribuyen a la oligarquía de la época. El Bogotazo es visto también como un predecesor en el surgimiento de las guerrillas en Colombia y por lo tanto del conflicto armado actual. Es uno de los hechos más relevantes del siglo XX en la historia de Bogotá.”

(Madrid, 2012)

A pesar de haber iniciado en Bogotá, los lugares más afectados por la violencia fueron los pueblos campesinos, debido a la propuesta de reforma agraria que buscaba erradicar el monopolio de las tierras y generar políticas de equidad para el uso correcto de las tierras productoras (Madrid, 2012). Muchos de ellos buscaron atrincherarse y defenderse de los grupos opuestos.

Las consecuencias de esta época fueron la creación de guerrillas, los desplazamientos masivos y la pérdida de desarrollo social en el campo. “Estos enfrentamientos políticos, no eran más que disputas mediadas por asuntos económicos encubiertos en estas guerras políticas. La causa principal es una lucha entre paramilitares y campesinos por el control de las tierras: un conflicto económico acerca del empoderamiento de los minifundios. Cuando los conservadores lograron obtener las tierras, estas se convirtieron en latifundios; prácticamente consiguieron una

gran mayoría de las tierras de los campesinos que se vinieron a la ciudad y grupos paramilitares propiciaron incesantes desplazamientos forzados.” (Madrid, 2012)



Ilustración 6. Señora María Hilda Castiblanco de Guevara (1971) Tomado de álbum familiar Familia Guevara Gutiérrez, 2018. Bogotá – Colombia.

4.3. Suite “señora Hilda”

La Señora María Hilda Castiblanco de Guevara nació en el municipio de Sutamarchán – Boyacá el 29 de Junio de 1917, y murió por causas naturales el 10 de Agosto de 2011 a la edad de 94 años. La señora Hilda vivió una vida común dentro de los estándares de la sociedad colombiana de las primeras décadas del siglo XX:

“Desde la pérdida de Panamá hasta la depresión económica mundial, Colombia pasó por el más largo periodo de estabilidad política interna de su historia como nación independiente. Los dos

partidos tradicionales demostraron una capacidad para el debate civilizado y la competencia pacífica que contrasta nítidamente con su anterior comportamiento; hacia 1930, Colombia estaba a punto de ser aclamada como democracia latinoamericana ejemplar.” (Bushnell, 2007, pág. 227)

En unos de sus viajes a Chiquinquirá se conoce con su futuro esposo Alipio Guevara Moreno y juntos, después de casados, deciden emigrar al municipio de Génova – Antioquia (actualmente perteneciente al departamento del Quindío) (Castiblanco, 2018, pág. 1).

Ya asentados, la señora Hilda dedica su vida a las labores del campo al igual que su marido. Mientras que el señor Alipio trabaja en la agricultura, enfocándose en la recolección de café, la señora Hilda se dedicaría a la venta avícola y otras labores relacionadas (Castiblanco, 2018, págs. 2,6). La Familia Guevara Castiblanco estaba proyectada para ser numerosa en palabras del señor Carlos Guevara:

“De mi papá y mi mamá nacimos siete hijos, de los cuales murieron cuatro y quedamos tres vivos, que actualmente es Alfonso, José A. (Alipio) y yo, Carlos Julio Guevara.”
(Castiblanco, 2018, pág. 2)

Esto puede reflejar también las precarias condiciones en que vivían, ya que no podían brindar a los niños condiciones de salud adecuadas.

La vida campesina, aunque humilde, les permitió adquirir dos propiedades, una en el campo y otra en el pueblo. La propiedad del campo fue apodada ‘Chuzo Flaco’, una pequeña finca que con el trabajo de mayordomo del señor Alipio, pudo conseguir. La casa es recordada por el hijo menor de la familia:

“...entonces mi mamá en los ahorros que ella hizo, logró comprar una casa en el pueblo, en Génova, una casa por cierto no era fea, era bonita, una casa bonita ¡Grande! Esa es la propiedad de nosotros.” (Castiblanco, 2018, pág. 2)

La familia pudo superar todas aquellas dificultades y lograron establecerse de la mejor manera para continuar sus vidas; sin embargo, durante las siguientes décadas, unos años después del nacimiento de su último hijo en la década de 1940, comenzaría nuevamente una trágica época para Colombia, *La Violencia*.

A finales de la de cada de 1950, la familia Guevara Castiblanco comenzó a experimentar eventos desafortunados con sus vecinos y aún con trabajadores de la finca donde el señor Alipio Guevara trabajaba como mayordomo:

“...después ya vino la violencia, una violencia muy fuerte, mi mamá y mi papá les tocó vivir muy fuerte la violencia. Ellos les tocó, incluso yo en ese tiempo cuando estaba pequeño, yo veía bajar hasta 20, 25 cadáveres, los bajaban en unas mulas, ¡en mulas, mulas, cargados en mulas! Y eso echaban sangre y todo, todas esas vivencias las vivimos nosotros, y mi papá y mi mamá bregaban mucho, entonces por cuestiones de la vida, y un día cualquiera, por rencores y por política, en ese tiempo era conservador y liberal.” (Castiblanco, 2018, pág. 2)

La posición política de la familia estaba inclinada por el movimiento conservador; sin embargo esto únicamente era adoptado por la influencia clerical en la que fueron adoctrinados. Este fenómeno era común dentro de la sociedad colombiana de principios del siglo XX:

“Durante estos años abundan las expresiones folclóricas de apoyo al Partido Conservador por parte del clero. Como un sacerdote antioqueño aconsejara a sus fieles en 1913: Hombres y mujeres que me escucháis, tened presente que el parricidio, el infanticidio, el hurto, el crimen, el adulterio, el incesto, etc., etc., son menos malos que ser liberal, especialmente en cuanto a las mujeres se refiere” (Abel, 1987, pág. 83). Otro caso similar es el del sacerdote que, al rendir informe de los resultados electorales en su localidad, presentó la relación de la siguiente manera: Católicos, 435; rebeldes contra Dios y su Santa Iglesia, 217 (Abel, 1987, pág. 83). A los parroquianos que se atrevieran a leer la prensa liberal, les prometían desde el púlpito castigos espirituales. Los párrocos de las regiones remotas no eran los únicos que asumían tales posiciones. Las autoridades de diócesanas de Pamplona no solamente lanzaban anatemas contra

los periódicos liberales, sino que en una ocasión amenazaron de excomulgar a cualquiera que apoyara a un candidato de la disidencia conservadora.” (Bushnell, 2007, pág. 243)

Aunque el hijo menor de la familia menciona que nunca observó que algún clérigo profiriera estas palabras (Castiblanco, 2018), se puede deducir que hayan recibido anteriormente este tipo de influencias para promover la ideología conservadora.

Sin embargo, el acontecimiento más difícil y que provocó el desplazamiento de la familia sería en el año 1960 (Castiblanco, 2018, pág. 3) cuando la señora Hilda estuvo a punto de ser asesinada. Además de sus labores como vendedora, la señora Hilda se encargaba de dar alimento a los trabajadores de la finca donde trabajaba su esposo:

“Sí, a ella le tocaba cocinar, más o menos para 30 trabajadores. ¿Usted sabe lo que es cocinar para 30 trabajadores? Desayuno, almuerzo, ‘Algo’ y la comida. El ‘Algo’ es algo que se ofrece, es dicho allá en el Quindío, en Caldas, es entre el almuerzo y la comida, se da una especie de chocolate y una arepa hecha de Parilla. Esas arepas las hacía mi mamá, eso se llama, allá lo llaman ‘Algo’ pero aquí le llaman ‘Onces, allá es: ¡Vengan a tomar el Algo! Eso es muy típico de allá, muy de allá.” (Castiblanco, 2018, pág. 3)

Un día, regresando de sus actividades en el campo, se encuentra con un vecino, el señor Baudilio Chala, un campesino que regresaba a su casa. La señora Hilda le ofrece una taza de agua de panela. Es en ese momento donde ocurre la tragedia:

“Antes de llegar a la finca lo estaban esperando pa’ matarlo, le pegaron 4 tiros en la espalda. Entonces, ahí fue donde mi mamá, como se oyeron los disparos, mi mamá se fue hasta arriba a ver qué le había pasado, eso dijo: eso fue don Baudilio que, algo le pasó; cuando se fue, don Baudilio no estaba.” (Castiblanco, 2018, pág. 5)

La esposa del señor Baudilio Chala, la señora Odilia, va en busca de su esposo; sin embargo, su búsqueda fue infructuosa:

“...al venir la mujer a buscar a don Baudilio, se llama Odilia ella, a ella sí la mataron ahí, él siguió herido pa’ la casa, se cruzaron el camino pero no se vieron. Él llegó hasta la casa, pero ella vino a buscarlo a él ahí, a ella sí la mataron ahí; entonces, mi mamá se fue a ver ella se llamaba Odilia entonces, a tomarle el pulso a ver, entonces estaba muerta, al estar muerta entonces ¿qué hizo mi mamá? Se fue a la parte de abajo por la finca de nosotros y me mandó a mí para el pueblo, me dijo: vaya, mi hijo y dígame a su papá que venga porque a Odilia la mataron y tal vez a don Baudilio, tal vez los dos esposos, entonces yo me fui pal’ pueblo.” (Castiblanco, 2018, págs. 5, 6)



Ilustración 7. Señora Hilda y sus hijos, finales de la década del 50. Tomado de Álbum familia Guevara Gutiérrez, 2018. Bogotá – Colombia.

La historia desencadena tres problemas a la vez. El primero es el atentado que hicieron a la señora Hilda, mientras intentaba conocer el estado de la señora Odilia:

“...como eso era todo potrero desde la parte donde estaban los cafetales le hicieron el disparo a mi mamá, sino que no la pudieron lograr, esa es la historia. Mi mamacita se favoreció de milagro, no le hicieron sino un solo disparo.” (Castiblanco, 2018, pág. 6)

El segundo fue el desamparo de la hija de la señora Odilia, Rosa Guevara:

“...don Baudilio Chala y la Sra. Odilia, ellos tenían, ella tenía una hija, ella, pero don Baudilio no era el papá, es quien hoy en día vive en Agua de Dios (Cundinamarca) que se llama Rosa, que vive en Agua de Dios, ella es Rosa, ella era hija de ella, más no de él. (...) cuando ella murió, cuando estaba muriendo Odilia, la mamá de Rosita, entonces le alcanzó a decir: váyase pa’ donde su mamita Hilda, se está con ella y en el cielo nos vemos, esa fue la historia, ella ahí se murió. Entonces Rosita ya bajó a la casa, y ahí fue cuando mi mamá se fue a tomar el pulso y ya estaba muerta, entonces ya me mandaron a mí pal’ pueblo, (...) todos nosotros pequeños, puros pequeñitos.” (Castiblanco, 2018, pág. 6)

Y el tercero fue la decisión que tomaron para partir de Génova a la capital:

“...un mismo trabajador de la finca que, mi papá administraba le dijo: Don Alipio, váyase porque a usted lo van a matar, un trabajador de él mismo, entonces mi papá y mi mamá, claro, armó viaje desde la finca que eran unas cuatro horas y se vino pa’ la finca de él, pa’ ‘Chuzo flaco’, la finca que les dijo que había comprado, una finca pequeña, ya en lo propio de él. (...) A mi mamá la iban a matar, a mi papá lo iban a matar, y a mi mamá le alcanzaron a dar un balazo sino que no se lo lograron pegar, no se lo lograron pegar, ya mi mamá estuviera muerta, ya la habrían matado, claro. La violencia tan terrible. Y ahí siguieron trabajando en esa finquita, hasta que mi

papá, se pusieron de acuerdo y dijeron: no, vámonos de aquí porque es peligroso, de todas maneras, corrían peligro. La violencia se agudizó mucho; en la cual ellos dijeron: no, no toca más sino que irnos. Entonces, primero, adelante se vinieron dos hermanos, que fue José A. y Alfonso Guevara, se vinieron adelante y yo fui el último que se quedó con ellos, yo siempre he vivi... viví toda la vida con ellos, toda la vida viví con ellos, y ya después entonces ya nos vinimos todos.” (Castiblanco, 2018, pág. 3)

Vendieron sus propiedades y decidieron viajar a la capital, las condiciones de vida no eran las mismas en Bogotá:

“La casa se vendió, la de Génova, mi mamá la vendió, con mucho dolor y todo pero... la finquita, ‘Chuzo flaco’ la vendieron, hasta barato, pero lo importante era salir del peligro y venirnos del todo pa’ aquí, para Bogotá. (...) Aquí llegamos a Bogotá a pagar arriendo. En el barrio Venecia, en ese tiempo todo eso eran puros lotes. Eso no es como hoy en día, no, eso eran puros lotes. Entonces vinieron a pagar arriendo ahí. Mientras que pagaban arriendo, mi papá traía lo de la casita y lo de ‘Chuzo flaco’ la venta de la finca, entonces con un tío de nosotros, el tío ya como él sí vivía aquí en Bogotá, entonces él tenía mucho conocimiento y nos ayudó a conseguir un lotecito para construirlo que es donde actualmente vivimos, porque eso hace muchos años.” (Castiblanco, 2018, págs. 4,5)

Las memorias de la guerra incluso para el más pequeño de la familia son claras, mientras era entrevistado, el señor Carlos Guevara comentaba quiénes fueron las personas que realizaron estas atrocidades y, siendo tan sólo un niño de 10 años, perpetró una cruda realidad que aún en nuestros días se observa:

“‘Tirofijo’ que decían que se llamaba ‘Manuel Marulanda Vélez, no, ese era Pedro Marín, el nombre de ‘Tirofijo’ era Pedro Marín, decían que había nacido en Marquetalia, ¡Mentira! El nació en Génova, donde nosotros estábamos, claro, nacido y criado en Génova, donde nosotros nacimos, él fue de allá.

Otro conocido, fue muy, muy malo, malo de la guerra que mataba gente, pero terriblemente, mataban los trabajadores, las pobres señoras, las asesinaban, ¡niños! Los mataban, uno que se llamaba Jacinto Cruz Usme, se llamaba ‘Sangre Negra’, lo apodaban ‘Sangre Negra’, otro que se llamaba, Teófilo Rojas, lo llamaban ‘Chispas’, Jaime Arangure, lo llamaban ‘Desquite, gente asesinos, asesinos a morir, mataban los trabajadores por la política, porque sabían que, por ejemplo: en esa finca, ‘tal’ allá son conservadores, o también que son liberales, entonces iban y los mataban por el color político, la ignorancia porque era esa época, la posición de la política, la política, uno conservador y el otro liberal y por eso se mataban. (...) Eso fue terrible, todo y eso, no. Las vivencias de Génova fueron terribles, y como estaban por ahí todos esos bandidos, ese ‘Chispas’ que le digo, este ‘Tirofijo’ que fue tan malo, y ese otro que le digo yo ‘Sangre Negra’, gente mala, mala, bandidos, bandoleros que mataban la gente por política. Encerraban, diga usted, por ejemplo, como todas las mañanas los trabajadores tenían la costumbre de antes de empezar las labores a tomarse un tinto, y se encerraban todos en la cocina y los agarraban a plomo, ‘Ta,ta’ y los agarraban a plomo, los mataban a todos, de a 20, 25, yo que fui pequeñito fui testigo de ver bajar mulas llenas de cadáveres echando sangre y en la iglesia, en la iglesia eso, para hacer la eucaristía que llamaban, para el entierro, esos los ataúdes en el puro piso ahí, tirados, hasta 20, 25 ataúdes imagínese. Eso fue terrible.” (Castiblanco, 2018, págs. 4, 6, 7).

La Suite “Señora Hilda” fue escrita con el propósito de evidenciar cuatro episodios importantes en la vida real de la señora María Hila Castiblanco de Guevara, cada una de las

obras contiene sucesos de la historia relatada anteriormente y su fin es emotivo y reflexivo frente a las condiciones en las que la nación colombiana se encuentra. Está escrita para bandola, tiple, bajo y voces, tenor y soprano.

El análisis musical de la obra está supeditado a las decisiones estéticas del compositor. Los elementos que se tuvieron en cuenta para crear esta obra fueron la historia de la señora María Hilda Castiblanco de Guevara, relatada por su hijo menor, Carlos Julio Guevara. Los géneros autóctonos del país, tales como la guabina y el bambuco fueron elegidos para la obra con el fin de retratar las vivencias de la señora Hilda en el campo y la música que se escuchaba en su entorno social, además de evocar un ambiente rural para el oyente.

4.3.1. Canción de Cuna

La primera pieza de la suite es un bambuco tradicional colombiano con estructura vocal homofónica. La letra de la canción pretende evocar la tranquilidad que la señora Hilda tenía en el campo con su familia. El coro de la canción está basado en un pequeño canto con el que la señora Hilda solía arrullar a sus pequeños. La primera frase es la siguiente:

The image shows a musical score for the first phrase of the lullaby "Canción de Cuna". It consists of three staves of music in G major and 6/8 time. The lyrics are: "A-ti-ni - ni-ti A-ti-ni-ni - ti A-ti-ni - ni-ti a ti-ni-na - na ___ A-ti-ni - ni-ti A-ti-ni-ni - ti ___ A-ti-ni - ni-ti A-ti-ni-na - na ___".

Ilustración 8. Canción de Cuna, Suite Señora Hilda. Extraído de Suite “Señora Hilda”. Guevara, Sebastián, 2018.

A partir de este material rítmico-melódico se desarrolla todo el movimiento, aduciendo un sentimiento de calma gracias al empleo de un tempo tranquilo, cuya preeminencia melódica es clara gracias a la limitación escrita para los instrumentos acompañantes.

4.3.2. Café

La segunda pieza de la suite contiene muchas referencias a la época de la violencia. Es un bambuco de tempo más agitado que el de la pieza anterior, en tonalidad de Re menor, buscando con este recurso describir la gravedad de haber encontrado sus tierras llenas de sangre, recordando la imagen que el señor Carlos Guevara proyectó acerca de los asesinatos que ocurrían en las fincas. La primera sección de la pieza pretende hablar de la importancia que tiene el café como un sello nacional haciendo alusión a la exitosa época de producción cafetera en las primeras décadas del Siglo XX. Recuerda también la riqueza cultural que tiene Colombia; sin embargo, en las estrofas 3 y 4, la canción forma una crítica acerca de la absurda relación que podría tener el café con la muerte de personas, la desconfianza que la guerra trajo dentro del ámbito laboral campesino.

Dentro de los criterios estéticos del compositor la tonalidad de Sol menor posee un tono serio a la canción demostrando la gravedad que para la señora Hilda tiene la situación que está viendo en el campo. A pesar de tener un contenido triste en su letra, la canción pretende exponer la indignación que la señora Hilda tiene al ver los resultados de la violencia.

La ironía de defender partidos políticos que no representaron de forma adecuada a la comunidad campesina en el país durante la violencia. El acorde final contiene una sexta agregada, cuya intención es la de generar incertidumbre, dando así espacio para inquirir en cuál será el desarrollo de la historia que se está exponiendo.

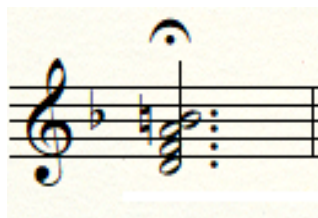


Ilustración 9. Acorde final tema 'Café' Extraído de Suite "Señora Hilda" Guevara, Sebastián, 2018.

4.3.3. Guabina urbana

La tercera pieza de la suite está cargada de emociones tristes, pues esta busca adentrarse en la mente de la Señora Hilda, mientras abandona su pueblo en busca de nuevos horizontes en la capital. A pesar de no tener armadura, la estructura armónica sugiere la tonalidad de Do menor con variedad de préstamos modales que permiten generar mayor inestabilidad al igual que en la rítmica; pues pese a esta estar escrita en 3/4, existen secciones donde pierde el ritmo de guabina tratando de desestabilizar la continuidad de la pieza, evocando todas las angustias de la señora Hilda.



Ilustración 10. "Guabina Urbana", compases 55-58, tiple y bajo. Extraído de Suite "Señora Hilda". Guevara, Sebastián, 2018.

En la última sección de la obra, desde el compás 63, el ritmo pasa a ser un vals, donde la bandola adquiere mayor protagonismo con escalas entre la tónica de la obra y su falsa dominante. Están haciendo alusión a las quejas que tiene la señora Hilda en su mente, terminando en el compás 71, pretendiendo calmar la inconsistencia rítmica, regresando al ritmo de guabina, manteniendo el diálogo entre la tónica y la quinta menor.

La obra termina con varias palabras que al conectarlas no tendrían sentido, si no se tuviera claro que es la mente de la señora Hilda. Un acelerando y un abrupto compás con

dinámica Forte en todos los instrumentos y donde la voz pronuncia nuevamente el nombre del pueblo que abandonó.

Esta obra toma una relación de dos acordes, empleada por Shostakovich en *Los cantos Judíos Opus 76*, la quinta pieza del ciclo titulada *Winter*. Siendo ésta el paso recurrente entre la tónica menor y el quinto grado menor.

Ilustración 11. D. Schostakowitsch. *Winter Op. 79 compás 1. Deutsche Nachdichtung Russischer Übertragungen von Marianne Graefe. Ed. Peters, Leipzig. Anotaciones hechas por el autor de la monografía. Extraído de scorsser.com <http://en.scorsser.com/Out/300542365.html>*

Ilustración 12. "Guabina Urbana" compases 6-11. Suite "Señora Hilda" Guevara, Sebastián, 2018.

Aunque auditivamente, podría reconocerse el acorde de falsa dominante como el cuarto grado de la tonalidad, Shostakovich lo escribe como un quinto grado descendido.

El propósito del compositor es explorar nuevos colores sonoros, trayendo a la memoria el estilo compositivo del neoclasicismo, enfocado en expandir las tonalidades. Con esta pieza musical, el proceso de creación fue más largo, ya que la intención era mantener la estructura natural de la guabina y crear amalgamas sin que se viera afectado el ritmo original. El ejercicio más complicado de la pieza estuvo en el control dinámico, la fuerza emotiva de la obra, la interacción de los instrumentos y la letra, dando como resultado la sección más importante para el compositor de la suite.

4.3.4. La cuna vacía

La última pieza de la suite es muy corta, ya que la intención del compositor es generar un ambiente de incertidumbre, esta toma prestados elementos del primer y tercer tema de la suite para acercar al oyente a materiales anteriormente expuestos pero que fueron adaptados en este último episodio, siendo fortalecida esta idea por la letra de la canción.

Esta pieza incluye referencias a la muerte del señor Baudilio Chala y su esposa. La señora Hilda fue testigo de tan desgarradora escena. Nótese cómo el motivo de arrullo de la señora Hilda ha sido transformado para darle un sentido trágico al mismo, transportándolo a tonalidad menor y en un tempo considerablemente más lento.

The image shows a musical score for the voice section of 'La cuna vacía'. It consists of three staves of music in a minor key, with lyrics written below the notes. The first staff has two lines of lyrics. The second staff has two lines of lyrics. The third staff has two lines of lyrics.

1 Llo - ro la'au - sen - cia de don Bau - di - lio
 2. Sien - to la'an - gus - tia de que'al - gún dí - a

de do - ña'O - di - lia y'o - tros - ve - ci - nos Só - lo se'en -
 Ven - gan y ca - llen tam - bién mi can - to A - ti - ni -

cuen - tran cu - nas va - cí - as y ca - fe - ta - les en - san - gren - ta - dos
 ni - ti A - ti - ni - ni - ti A - ti - ni - na - na

Ilustración 13. Sección voz "La cuna vacía" compases 12-26 Extraído de Suite "Señora Hilda" Guevara, Sebastián, 2018.

Con un aire de nostalgia y resignación, la música evoca la desolación que siente ahora la señora Hilda al verse sola, sin niños a los que arrullar. Durante esa angustia, las dinámicas para los instrumentos se encuentran en un crescendo, mientras que la voz disminuye, haciendo una

clara alusión a la manera en cómo la voz de la señora Hilda es acallada por los ecos de la violencia a su alrededor.

El trágico final viene en un progresivo descenso de la velocidad y dinámica que concluye con un acorde menor con sexta para generar la misma inquietud del final del segundo tema “Café”.

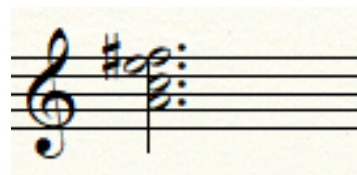


Ilustración 14. Acorde final, Tiple "La cuna vacía" Extraído de Suite "Señora Hilda" Guevara, Sebastián, 2018.

5. Resultados

El concierto de la suite “Señora Hilda” fue llevado a cabo el día jueves 11 de octubre de 2018. La obra fue interpretada por el trío “A palo seco” junto con la participación de Sharon Rico, Carlos Neil Guevara, José Alberto Molla y Sebastián Guevara. Los oyentes conformaron un grupo de 30 personas. Se realizó una encuesta con la siguiente información:

1. ¿Está de acuerdo en que la obra plantea una posición crítica frente a la realidad de violencia? Indique con una ‘X’

Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Indeciso	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
-----------------------	------------	----------	---------------	--------------------------

2. ¿Indujo la obra en usted un estado anímico?

Sí No

3. Si respondió sí, ¿qué emociones concretas despertó en usted? (defina en una o dos palabras).

4. ¿Modificó la perspectiva que tiene usted acerca de la violencia en nuestro país?

Sí No

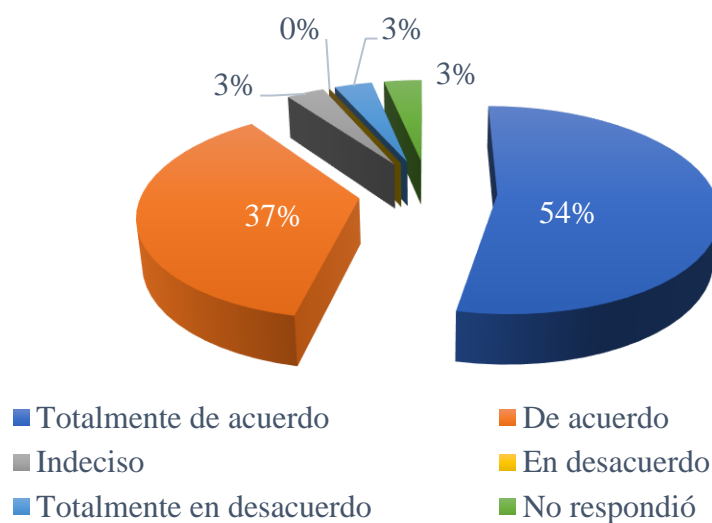
Al finalizar la obra, las personas respondieron la encuesta y los resultados obtenidos fueron los siguientes:

¿Está de acuerdo en que la obra plantea una posición crítica frente a la realidad de violencia?

Tabla 1

Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Indeciso	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo	No respondió
16	11	1	0	1	1

Gráfica 1



Más de la mitad de las personas encuestadas vio la relación de la obra con la violencia que vive nuestro país, esta información se pudo recolectar en la intervención que hicieron los oyentes después del concierto. Nuestra primera conclusión, por lo tanto, es que la música sí hace posible plantear una posición frente a escenarios de represión, inconformidad, violencia y otros panoramas.

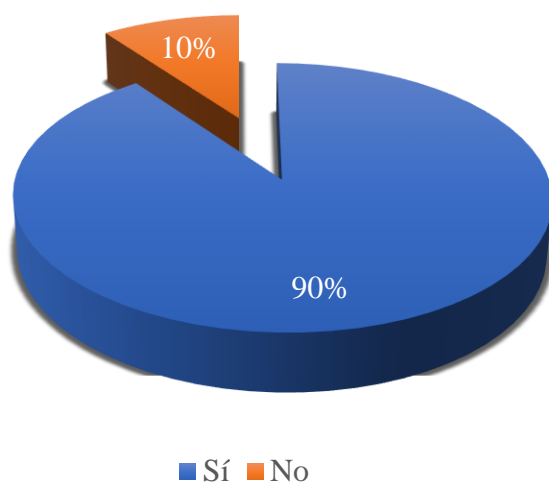
La siguiente pregunta, se encuentra enfocada en la recepción de las personas en el área emocional.

¿Indujo la obra en usted un estado anímico?:

Tabla 2

Sí	No
27	3

Gráfica 2



Los resultados arrojados permitieron concluir también que las obras musicales inducen en el oyente un estado anímico, como en efecto se logró en gran medida a través de la propuesta musical.

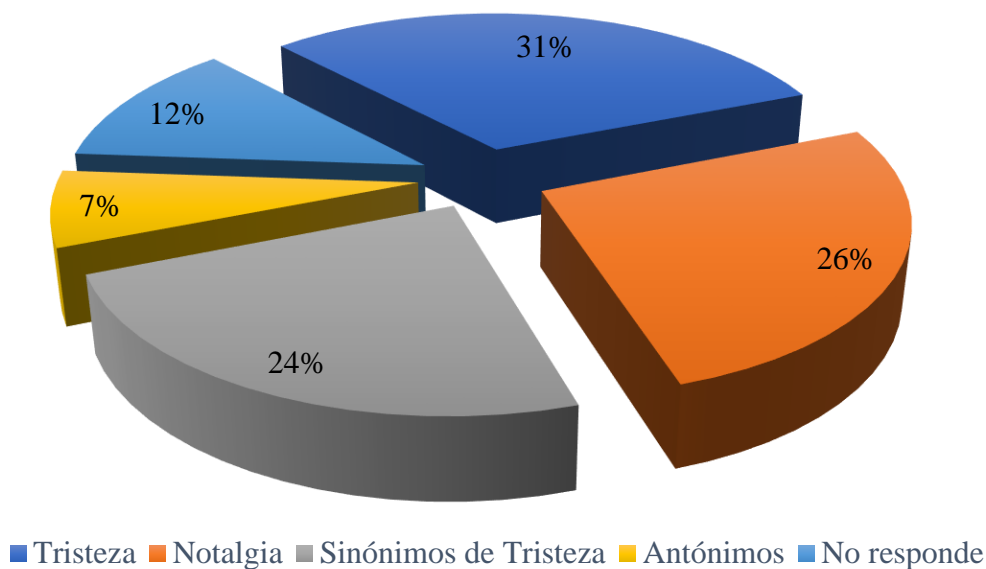
En la tercera pregunta, los asistentes tenían la opción de agregar dos palabras que reflejaran las emociones que la obra les produjo. Sólo doce personas de las treinta encuestadas escribieron dos palabras:

Si respondió sí, ¿qué emociones concretas despertó en usted? (defina en una o dos palabras).

Tabla 3

Tristeza	Nostalgia	Sinónimos de tristeza	Antónimos	No responde
13	11	10	3	5

Gráfica 3



La gráfica muestra que, de las cuarenta y dos palabras utilizadas, treinta y tres de ellas están relacionadas con el sentimiento de tristeza. Lo que permite concluir que el sentido emotivo del compositor se vio reflejado en la obra de forma clara.

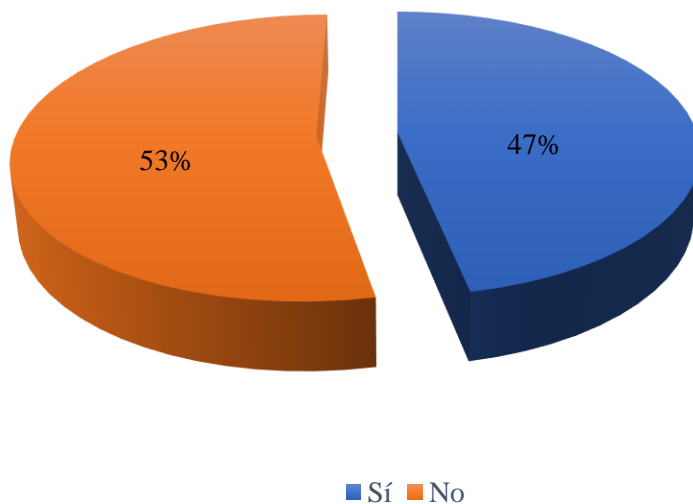
La última pregunta daba pie a una doble interpretación, puesto que puede entenderse una respuesta afirmativa como que ha dotado de mayor cantidad de elementos a la percepción negativa de la violencia o ‘sí’ porque ha cambiado el enfoque desde el cual se percibe la violencia, mientras que el ‘no’ es una confirmación que las ideas preconcebidas del oyente sobre la violencia se han resistido a ser transformadas tras la audición de la obra, bien sea porque la obra les ha inducido a corroborar su idea preestablecida o simplemente ‘no’ porque la obra puede ser considerada irrelevante en la concepción de lo que es la violencia en Colombia para el oyente.

¿Modificó la perspectiva que tiene usted acerca de la violencia en nuestro país?

Tabla 4

Sí	No
14	16

Gráfica 4



Partiendo del análisis de las implicaciones conjeturales que conlleva la resolución de esta pregunta por parte de un elemento del público, se hace evidente la razón por la cual la expresión musical no hace posible de manera contundente la comunicación de postulados concretos por más que estas se apoyen en líricas, notas en el programa de mano o explicaciones orales incito.

Por último y, a pesar de existir en la actualidad variedad de obras musicales relacionadas a la violencia¹⁸, es necesario que los compositores colombianos puedan exponer su postura acerca de acontecimientos sociales que afectan al país, con el fin de promover una conciencia reflexiva en las personas para evitar que eventos como los reflejados en la suite *señora Hilda* no vuelvan a suceder.

¹⁸ Tales como: ‘¿A quién engañas, abuelo?’ del compositor Arnulfo Briceño, ‘el campesino embejucao’ del compositor Óscar Humberto Gómez, ‘el barcino’ del compositor Jorge Villamil, entre otras.

6. Conclusiones

La obra hecha por el autor de este trabajo tiene un gran valor tanto creativo como emotivo. El valor creativo se encuentra en cómo a través de elementos motivicos, la elaboración de las canciones, la participación de los instrumentos y el desarrollo de ellos durante los temas de la suite, el tratamiento de los géneros musicales, la manera en la que el compositor logró modificar el esquema rítmico de la guabina para crear inestabilidad en la suite, empleándose como elemento expresivo para el desarrollo creativo de la obra.

En cuanto al aspecto emotivo, el compositor valoró el resultado de su obra en un colectivo de oyentes, afirmando la importancia que tiene la música de transmitir un mensaje concreto. La representación de las vivencias de la señora Hilda como una víctima más entre tantas otras que, tanto en la antigüedad como en la actualidad, han sido violentadas en sus derechos vitales por el beneficio de algunos pocos o intereses que no atañen a la sociedad.

La señora Hilda vivió un momento de dolor y, aunque sus descendientes no tuvieron que pasar por las mismas situaciones, hay que dejar claro que sus sufrimientos fueron causados por un desplazamiento forzado, como tantos que se han dado en el país. Esto permite analizar que todas las personas en el país son víctimas del conflicto armado y, desafortunadamente, no existe la conciencia de los resultados que esto trajo a la nación colombiana, más bien se evita o se trata de silenciar.

El deseo del compositor para todos aquellos que, de manera directa o indirecta, han sido afectados por la violencia en el país, transmitan estos mensajes a través de manifestaciones artísticas, con el propósito de crear conciencia colectiva acerca de las consecuencias de estos tipos de acciones y no se repitan.

7. Referencias

Abel, C. (1987). *Política, Iglesia y partidos en Colombia*. Bogotá.

Ardanaz, F. (7 de Abril de 2015). *Opera World*. Obtenido de Opera World:

<https://www.operaworld.es/las-bodas-de-figaro-el-canto-a-la-libertad/>

Aristóteles. (s.f.). *Política*. Obtenido de

<https://www.marxists.org/espanol/tematica/cienpol/aristoteles/pol.pdf>

Bushnell, D. (2007). *COLOMBIA Una nación a pesar de sí misma* (15ª ed.). Bogotá: Planeta Colombiana S.A.

Candé, R. d. (1981). *Historia universal de la música* (Vol. 1). Madrid: Aguilar ediciones.

Castiblanco, C. J. (15 de Agosto de 2018). Entrevista Sra. Hilda. (S. G. Gutiérrez, Entrevistador)

Claudio. (2 de Noviembre de 2016). *Historia y Biografías*. Obtenido de Historia y Biografías:

https://historiaybiografias.com/raza_superior_alemana_nazi/

Editor Bogotá. (12 de Junio de 2017). *Colombia Informa*. Obtenido de Colombia Informa:

<http://www.colombiainforma.info/5-y-6-de-diciembre-la-masacre-de-las-bananeras-la-matanza-que-si-ocurrio/>

García, J. P. (1975). *El maestro Luis A. Calvo*. Bucaramanga: Editorial Salesiana.

Madrid, D. Á. (Junio de 2012). *Periodismo Contextual*. Obtenido de Periodismo Contextual:

<http://periodismocontextual.blogspot.com/2012/06/quien-enganas-abuelo.html>

María Lord con John Snelson. (2008). *Historia de la música desde la antigüedad hasta nuestros días*. Barcelona: Tandem verlag GmbH.

- Meyer, K. (1997). *Shostakovich Su vida, su obra, se época* . Madrid: Alianza Música.
- Mohorte. (8 de Noviembre de 2017). *xataka*. Obtenido de xataka:
<https://magnet.xataka.com/nuestro-tsundoku/43-ejemplos-de-carteleria-sovietica-que-hicieron-de-la-propaganda-un-arte-insuperable>
- Montoya, L. A. (Marzo de 2013). *El ruido y la música*. Obtenido de El ruido y la música:
<http://elruidoylamusica.blogspot.com/2013/03/futurismo-y-musica.html>
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- Paumgartner, B. (1991). *Mozart*. Madrid: Alianza Música.
- Platon. Gredos, E. (1992). *unsam.edu.ar*. Obtenido de unsam.edu.ar:
[www.unsam.edu.ar/escuelas/ciencia/docs/Platon El mito de la caverna - Admisión IEU.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/ciencia/docs/Platon%20El%20mito%20de%20la%20caverna%20-%20Admisi%C3%B3n%20IEU.pdf)
- Prieto, C. (1993). *De la URSS a Rusia Tres décadas de experiencias y observaciones de un testigo*. México: Fondo de cultura económica S.A.
- Prieto, C. (2013). *Dmitri Shostakóvich Genio y obra*. México: Fondo de cultura económica.
- Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música Desde la edad media hasta Beethoven*. Madrid: Siglo XXI de España editores sa.
- Reyes, J. S. (1985). *Bach, Schütz, Händel y Berg*. Bogotá: Colcultura.
- Romain, R. (1951). *Beethoven Las grandes épocas creadoras* (Vol. 1). (M. H. Barroso, Trad.) Buenos Aires: Librería Hachette S.A.
- Rubén López Cano, Úrsula San Cristobal Opazo. (2014). *Investigación artística en música*.

Salazar, A. (1985). *Juan Sebastián Bach*. Madrid: Alianza Música.

Santos, V. G. (2018). *Lutero: Su tiempo, vida y legado*. Miami: Patmos.

Sproul, R. C. (2016). *¿Qué es la teología reformada?* Medellín: Poiema Publicaciones.

Woods, A. (19/03 de Mayo de 2006/2013). *www.marxist.com*. Obtenido de *www.marxist.com*:
<https://www.marxist.com/beethcoven-hombre-compositor-y-revolucionaro.htm>

7.1. Ilustraciones

- Ilustración 1. Venus y Adonis, 1924 por Arthur Kampf. Adaptado de Claudio. Historia y Biografías. https://historiaybiografias.com/raza_superior_alemana_nazi/.....43
- Ilustración 2. "¡Todos defienden Petrogrado! El enemigo está a las puertas". Kochergin, 1919. Adaptado de Xataka. <https://magnet.xataka.com/nuestro-tsundoku/43-ejemplos-de-carteleria-sovietica-que-hicieron-de-la-propaganda-un-arte-insuperable>36
- Ilustración 3. Shostakovich. Caricatura de Kukrynixy, 1942. (Meyer, 1997, pág. 463)citando a Gojowy, Detlef: Schostakowitsch. Reinbek, 1983.....4340
- Ilustración 4. Shostakovich en misión de defensa antiaérea sobre el tejado del Conservatorio. 1941. (Meyer, 1997, pág. 463) citando a Für Sie photographier von Friedbert Steller. Dmitri Schostakowitsch. Leipzig, 1982.52
- Ilustración 5. Estreno del ciclo <<De la poesía popular yídish>> Op. 79, Leningrado, 15 de enero de 1955. (Meyer, 1997, pág. 464) Citando a Wilson, Elizabeth: Shostakovich. A life Remembered. Londres, 1994.....54
- Ilustración 6. Señora María Hilda Castiblanco de Guevara (1971) Tomado de álbum familiar Familia Guevara Gutiérrez, 2018. Bogotá - Colombia.....52

Ilustración 7. Señora Hilda y sus hijos, finales de la década del 50. Tomado de Álbum familia Guevara Gutiérrez, 2018. Bogotá – Colombia.	56
Ilustración 8 . Canción de Cuna, Suite Señora Hilda. Extraído de Suite “Señora Hilda”. Guevara, Sebastián, 2018.....	61
Ilustración 9. Acorde final tema 'Café' Extraído de Suite “Señora Hilda” Guevara, Sebastián, 2018.	70
Ilustración 10. “Guabina Urbana”, compases 55-58, tiple y bajo. Extraído de Suite “Señora Hilda” Guevara, Sebastián, 2018.....	71
Ilustración 11. D. Schostakowitsch. Winter Op. 79 compás 1. Deutsche Nachdichtung Russischer Übertragungen von Marianne Graefe. Ed. Peters, Leipzig. Anotaciones hechas por el autor de la monografía. Extraído de scorser.com http://en.scorser.com/Out/300542365.html .	72
Ilustración 12. "Guabina Urbana" compases 6-11. Suite "Señora Hilda" Guevara, Sebastián, 2018.	72
Ilustración 13. Sección voz "La cuna vacía" compases 12-26 Extraído de Suite “Señora Hilda” Guevara, Sebastián, 2018.	74
Ilustración 14. Acorde final, Tiple "La cuna vacía" Extraído de Suite “Señora Hilda” Guevara, Sebastián, 2018.....	75

7.2. Tablas

Tabla 1	76
Tabla 2	78
Tabla 3	79
Tabla 4	80

8. Anexos

Por sugerencia del maestro Abelardo Jaimes, al finalizar el concierto de la *suite señora Hilda* presentado el jueves 11 de octubre de 2018 en la Sala de la Cultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, se realizó un conversatorio en donde los asistentes pudieron expresar de forma verbal las posturas que generó la obra en ellos. Se considera un material que enriquece la presente monografía; Sin embargo, la dinámica del ejercicio dio pie a consideraciones que se alejan de los principios de tratamiento teórico de las hipótesis planteadas en este trabajo. Se anexa sin embargo como material de consulta y posibles futuras referencias.

Las encuestas realizadas, el programa de mano, las partituras de la suite, la entrevista realizada y la presentación grabada se encuentran en el disco que acompaña esta monografía.