

EL MOVIMIENTO MUSICAL NACIONALISTA VENEZOLANO DESDE LA MIRADA DEL RELATO-DE-VIDA DE ALECIA CASTILLO

The venezuelan nationalist musical movement from the lifetime look of Alecia Castillo

Guillermo Rodríguez * y Eudel Seijas **

RESUMEN

Con base al fenómeno producido por la difusión del género musical 'neo-folklore' en los medios de comunicación venezolanos, se ha generado una impresión en sus audiencias de que el folklore -o los valores más representativos del nacionalismo musical venezolano-, está siendo rescatado por una serie de intérpretes que pretenden presentar las reversiones o mezclas de temas tradicionales venezolanos con instrumentos y ritmos contemporáneos como una supuesta renovación de estilo. Esta confusión, llevó a una revisión de la evolución del movimiento musical nacionalista venezolano partiendo desde el presente hacia el pasado, integrándolo con una profundización en las teorías del nacionalismo musical mediante un enfoque cualitativo de corte fenomenológico. En el que se compiló y transcribió el relato-de-vida de la abogada, compositora e investigadora Alecia Castillo como un testimonio vigente para hacer contraste entre la realidad y sus memorias, así como repasar la importancia de la música dentro del acervo cultural valenciano.

Palabras clave: Relato-de-vida, movimiento musical nacionalista venezolano, Alecia Castillo, neo-folklore.

ABSTRACT

Based on the phenomenon produced by the diffusion of the musical genre 'neo-folklore' in the Venezuelan media, an impression has been generated in its audience that folklore -or the most representative values of Venezuelan musical nationalism- are being rescued by a series of interpreters who intend to present the reversals or mixtures of traditional Venezuelan themes with contemporary instruments and rhythms as a supposed renewal of style. This confusion led to a review of the evolution of the Venezuelan nationalist musical movement from the present to the past, integrating it with a deepening in the theories of musical nationalism through a qualitative approach of phenomenological cut. In which the life-story of lawyer, composer and researcher Alecia Castillo's stories were compiled and transcribed as a current testimony to make a contrast between reality and its memories, as well as to review the importance of music within the Valencian cultural heritage.

Key words: Life-story, Venezuelan nationalist musical movement, neo-folklore.

* Licenciado en Artes, mención Música (Universidad Arturo Michelena, 2015). Pianista ejecutante (FESNOJIV Simón Bolívar, 2013). Docente y gestor cultural. Universidad Arturo Michelena condefauno@gmail.com

** Candidata a doctora en ciencias sociales, Magister en Investigación Educativa y Licenciada en Educación, mención Música (Universidad de Carabobo). Docente, violista ejecutante (FESNOJIV Simón Bolívar, 2013) y musicoterapeuta (ASOVEMUS, 2003). Publicaciones recientes: *La mujer venezolana en la música y los procesos de descolonización del pensamiento, El dominio y su representación imaginaria de la diferencia*. Universidad de Carabobo. eudel.seijas@gmail.com

Recibido: 08/08/2018. Aceptado: 20/10/2018.

Aproximaciones a la teoría del nacionalismo musical

Respecto a los nacionalismos musicales, los vistazos teóricos iniciales resaltaban por ser tanto ambiguos como intrincados. Por cultura general, los primeros movimientos nacionalistas surgieron en el seno del romanticismo europeo del siglo XIX, cuando las naciones y sus representantes culturales, en tiempos amenazantes de guerras civiles y expansiones imperiales, encontraron mediante el principio universal de la soberanía un argumento idóneo no sólo para complementar creativamente una faceta política que significaba el reconocimiento de una identidad frente a la distinción de lo foráneo, sino también para enfatizar la exploración de esas estéticas individuales como reacción a las doctrinas eclesiásticas y estilos aristocráticos que fueron dictados por modelos absolutistas durante largos siglos previos.

De allí surgirían en el terreno de la música, los primeros compositores que pueden considerarse nacionalistas por derecho propio, “y que mediante la poesía, la literatura, los paisajes, el mito, el rito, la leyenda, la tradición o las costumbres, encontraron los recursos compositivos justos para la creación de obras que sintetizaban el espíritu y el carácter de cada región” (Santillana, 2006: 109). Desde entonces recordamos a grandes figuras como el ruso Mijaíl Glinka (1804-1857) y el llamado Grupo de los Cinco; pasando por el nacionalismo bohemio que reaccionó frente al dominio austríaco y se encarnó en personajes como Antonín Dvořák (1841-1904); incluso extendiéndose hasta la región escandinava, donde el compositor noruego Edvard Grieg (1843-1907) abogó por la valoración del arte nórdico.

Es entonces, cuando se entiende que cada una de estas corrientes se dio de forma tan particular dentro de cada contexto y a veces, de manera tan personal según cada territorio, que es complejo hablar de un mismo linaje de componentes que caractericen a todos los movimientos culturales nacionalistas a modo generalizado. A pesar de ello, Palacios (c.p. Puncelles, 2012: 50-51), realiza un acercamiento teórico destacando cuatro aspectos centrales en los que se pueden resumir las cualidades y características que identifican a los nacionalismos culturales, estos son:

1. “El nacionalismo consiste en la utilización de los valores considerados como propios o representativos de una nación”.
2. “El nacionalismo implica una mirada hacia adentro, una valoración de lo propio frente a lo ajeno, de lo nacional frente a lo extranjero”.

3. “El nacionalismo es una actitud o intención, es un acto volitivo”.

4. “La manifestación del nacionalismo depende de las circunstancias exteriores”.

A manera de conclusión y en contraste con la actualidad, Puncelles (2012: 28-51) aclara que frente a la soberanía moderna y la variedad de manifestaciones artístico-culturales como producto de la masificación tecno-consumista, ya no se puede hablar hoy día, en el sentido tradicional-colonialista, de los nacionalismos musicales como la conquista de una expresión débil por encima de una fuerte; puesto que “cada quien escoge el lenguaje que más le gusta; muchas músicas pero ahora una sola dimensión musical: la del progreso intelectual, la emancipación humanística y la intersección con las otras dimensiones y categorías del cosmos y de la realidad” (López, 1998: 154)

El caso del nacionalismo musical venezolano dentro del vecindario latinoamericano

El caso de Venezuela dentro del marco de los movimientos musicales nacionalistas del continente Latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX, no dejaba de mostrar una naturaleza un tanto inusual pero peculiar de cara a este fenómeno. Pues mientras la mayoría de los países habían hecho su propio recorrido por las múltiples veredas artísticas que la vertiente nacionalista dispuso para ellos, acá se llegó tarde a esa cita, ya que fue justo en las fechas próximas a la segunda mitad de ese mismo siglo cuando esa propuesta tomó forma, arraigo y carácter bajo la mano de un personaje en cuya misión recayó prácticamente toda la responsabilidad de sacar adelante a dicho movimiento y lo que con él se transmitiría a la nación: Vicente Emilio Sojo.

Realizando un esquema rápido por el desarrollo de esta corriente cultural en el vecindario, Armijo (2007) señala que para los últimos años del siglo XIX y la primera década del XX, en Latinoamérica se hizo un esfuerzo por abandonar la tendencia mimética hacia la composición europea, pues algunos autores tomaron conciencia al reconocer que el lenguaje con aire romántico había sido socavado a su máxima expresión, y que vendría a ser tiempo de explorar las posibilidades sonoras que la herencia autóctona de cada región ofrecía como recurso creativo para la elaboración de nuevas obras; siendo uno de estos precursores el compositor mexicano Carlos Chávez (1899-1978), poseedor de una profunda visión histórica sobre la cultura mexicana así como un acalorado sentido de pertenencia por la tradición azteca de ese país. Al respecto, reseña:

En 1910 la caída de la dictadura de Porfirio Díaz y la revolución mexicana crearon un ambiente propicio para el fortalecimiento del nacionalismo

mexicano que fue el motor de artistas comprometidos con los ideales de la Revolución Mexicana y las luchas proletarias. Compositores, muralistas, cineastas, coreógrafos e importantes pensadores se vincularon entre sí para crear un arte militante. Por su parte, Carlos Chávez, quién se ubicó más cerca del estilo de Strawinsky (1882-1971), de Copland (1900-1990) y de Bártok (1881-1945), utilizó el elemento indígena en la concepción de su lenguaje, incorporó en sus obras orquestales instrumentos prehispánicos, melodías modales, pentáfonas, polirrítmicas y voces en movimientos paralelos, dando al nacionalismo mexicano un nuevo impulso (Armijo, ob.cit.: 29).

Así, la iniciativa visionaria tomada por Chávez, fue indispensable para abrir un camino motivacional a otra segregación de creadores de su tiempo tanto dentro como fuera del territorio para que recrearan el imaginario colectivo de sus culturas mediante la música, tal como Silvestre Revueltas (1899-1940), también mexicano y contemporáneo a Chávez; Alberto Ginastera (1916-1983) y Astor Piazzolla (1921-1992) en Argentina, cuyos trabajos en la actualidad se consideran indispensables para pensar la música en la región del Río de la Plata; Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que haría lo propio en Brasil al desarrollar un profundo interés personal por la música en los ámbitos rurales y urbanos para explorar las relaciones entre los patrones y modelos étnicos de América Latina, etc.

Pero el caso venezolano, en vista del recuento histórico hecho, plantaba una nueva inquietante con base a la tendencia observada de que el nacionalismo musical se solía dar al margen cultural de un contexto político: ¿Por qué en Venezuela hubo necesidad de hacer nacionalismo musical si el nacionalismo político y el nacionalismo cultural se dieron en dos épocas distintas? ¿De dónde surge la necesidad de hacer nacionalismo musical si el nacionalismo político se da, principalmente, en el período de guerras independentistas, mientras que el nacionalismo cultural ocurre para un momento en el que Venezuela, tanto política como geopolíticamente hablando, se encontraba 'estable'? Soluciones a esta singularidad las hallamos en una entrevista que Astor (2008: 78) realizó al compositor Gonzalo Castellanos Yumar, el cual fue aprendiz directo de Sojo, que aclaraba:

Ellos (Sojo, Calcaño y Plaza) lo concibieron (el nacionalismo) porque hubo una moda que entró por ahí en mil novecientos veintitantos, después de la Primera Guerra Mundial. Entonces entró el fox-trot, el one-step, y ellos hablaron de una moda estulta que la juventud agarró inmediatamente y se olvidó de sus raíces. Entonces ellos consideraron que cómo era posible que se fuera a perder eso y empezaron a recuperar todas esas cosas. De ahí, nosotros (que vivimos con ellos todo ese proceso) vimos el interés enorme que había en eso, y la

venezolanidad contenida en eso y cómo sentíamos eso como nuestro. Y no lo otro. Yo te diría que casi sin tener eso como objetivo. (...) Eso nació espontáneo completamente al ver la belleza que se estaba perdiendo, por aquella cuestión, y lo que ellos habían logrado recuperar y grabar y escribir toda esa cosa.

Por lo que, entendiendo el argumento de Gonzalo, el nacionalismo musical en Venezuela surgió en primera instancia, no sólo como un acto volitivo de querer mirar hacia adentro, rescatar lo propio; sino conjuntamente como una ansiedad que existía en sus intelectuales de que los medios de comunicación que estaban penetrando en Venezuela para 1920 fueran a convertirse en sinónimo de alguna forma de 'invasión cultural', y el miedo encadenado a su vez de que ello pudiera producir algún sentido de 'alienación identitaria' entre los productores de radio y sus oyentes. Lo que permitió ratificar dos de los principios que habíamos estudiado con Puncelles (2012: 50-51), que eran: "El nacionalismo implica una mirada hacia adentro, una valoración de lo propio frente a lo ajeno, de lo nacional frente a lo extranjero" y: "El nacionalismo es una actitud o intención, es un acto volitivo" (ibíd.).

Mientras tanto, aparecía otra rencilla en el panorama teórico del nacionalismo musical venezolano, que era el principio de su autenticidad. En 1947, la llegada a Venezuela de la musicóloga e investigadora argentina Isabel Aretz (1909-2005) y su incursión dentro de los círculos culturales que se gestaban para la época, complicó la situación para los músicos de tradición sojeana. "La profesora Aretz (1993), destaca la necesidad de basarse en lo propio para desarrollar una verdadera escuela musical venezolana. (...) Critica la enseñanza musical en Venezuela porque aquí se enseña musicología y no etnomusicología". (Acosta, 2002: 58). Afortunadamente, la propia Aretz, fue una de las múltiples personalidades que amablemente concedió su relato en entrevista para el valiosísimo trabajo realizado por Acosta (2002: 59, 61), en el que destapa polémica con argumentos como:

¿Qué es lo que nosotros necesitamos enseñar, musicología o etnomusicología? Señor, tenemos veintitantos grupos aborígenes vivos con música prehispánica que no ha sido recogida. En muchos casos, empieza apenas a ser recogida. Para escribir mi libro [Música de los Aborígenes en Venezuela], como no pude recoger la música de todos los indios de Venezuela, (no alcanza la vida, ni la mía ni la de cinco investigadores más), entonces tomé lo que ya se había grabado; pero reconozco que eso es mínimo. Ese trabajo está por hacerse, y este trabajo no se improvisa: hay que profesionalizarse para hacerlo. (...) Nosotros (los compositores académicos) utilizamos las (escalas) europeas, las cromáticas, etc. Pero hay otras escalas usadas por el pueblo, y también en África y Asia, pero de diferente manera; por ejemplo, la pentatónica. Nosotros no usamos

la pentatónica en nuestra música (académica), pero cuando aprendemos la música étnica, aprendemos que existe una escala con un tinte muy especial y la utilizamos los compositores que aprendemos eso.

Partiendo de esas concepciones, se pudo entender que para la profesora Aretz, ese concepto que ella denominaba como 'lo propio', quizá era el equivalente a lo aborigen o lo indígena, puesto que ella bien sabía que el nacionalismo como movimiento fue una consecuencia romántica, y que ese proceso que vivieron los europeos con mucho dolor y sacrificio, los venezolanos no podían tener el atrevimiento de imitar. "“De ese trabajo hay poco en América”, señala, y cita como casos excepcionales a Chávez en México, a Ginastera en Argentina, a Villalobos en Brasil y ella misma. “Villalobos fue un nacionalista con base, porque él recopilaba, dice” (Acosta, 2002: 61). Por lo que, naturalmente, cupo preguntarse si lo que sucedió en Venezuela no fue un auténtico movimiento nacionalista sino más bien, un 'estilo nacionalista', o séase, un acercamiento a la idea de una identidad cultural pero empleando la mimesis académica europea como herramienta para lograr dicha aproximación.

Esa otra singularidad, fue precisamente la que impulsó el trabajo de Acosta (2002: 147-148), del cual ya se ha hecho referencia, pues en su admirable investigación, trató de determinar el carácter auténtico y biunívoco del movimiento musical nacionalista venezolano, mediante una metodología que permitió definir el concepto de plurinacionalidad y la distinción de las características culturales del pueblo criollo como rasgo representativo del Estado venezolano. En sus conclusiones, aclara:

Si Venezuela es un estado plurinacional, (varias naciones en su territorio), ¿A cuál de las naciones representaba el movimiento? El movimiento había sido sometido a fuertes críticas; la más profunda de ellas es que estaba dado "a la europea". Se utilizaban las escalas europeas, las estructuras musicales europeas, las técnicas de composición europeas y los instrumentos europeos. Esta crítica en principio tenía un carácter demoledor y ponía contra la pared la autenticidad del movimiento. Esto fue lo que obligó a revisar este concepto. (...)

El trabajo tuvo como uno de sus objetivos fundamentales demostrar que la nación criolla es una de las varias naciones venezolanas que le dan al Estado venezolano el carácter de plurinacional. Que la nación criolla tiene como característica esencial ser producto de un mestizaje étnico, donde una de sus raíces principales es europea. (...) Por consiguiente, la cultura criolla recogida y representada por el movimiento nacionalista musical venezolano se corresponde con el pueblo criollo, que por otra parte, constituye más del 99% de los habitantes del Estado venezolano.

A partir de allí, una vez reunido, estructurado y analizado todo este andamiaje

teórico, sólo restó como tarea recopilar el relato de la profesora Alecia Castillo para interpretarlo y a su vez integrarlo como elemento central de la investigación y como parte importante pero faltante dentro del paradigma del nacionalismo musical venezolano; pues ello, en mayor medida, sirvió para comprender tanto cuál era su perspectiva personal entorno a estos dilemas como qué nivel de compenetración tuvo su actuación con el movimiento en sí mismo.

Importancia del relato-de-vida de Alecia Castillo para abordar el movimiento musical nacionalista del siglo XX

El presente ensayo, surge como resultado tras la experiencia de entrevistar a la abogada, compositora e investigadora Alecia Castillo H.¹ durante el año 2015, quien a través de su testimonio y criterio nos condujo contrastar la autenticidad y la vigencia del movimiento musical nacionalista venezolano nacido durante el siglo XX, así como reflexionar sobre la importancia que tiene la música como signo identitario dentro del acervo cultural valenciano. Partiendo del complejo fenómeno producido por la difusión del género musical 'neo-folklore' en los medios de comunicación venezolanos, especialmente la radio y el cine; nuestra entrevistada ofreció lúcidas afirmaciones que permitieron confirmar algunas interpretaciones hermenéuticas que ya arrojaban las teorías del nacionalismo musical, complementándolo a su vez con otros descubrimientos personales muy importantes que inesperadamente enriquecieron el panorama de resultados investigativos para comprender mejor el desenvolvimiento social de la música a través del tiempo.

El caso específico del género musical 'neo-folklore' ha generado mucha controversia entre críticos y especialistas que han apostado la intencionalidad de dicho género frente a una serie de interrogantes filtro, entre ellas si es un verdadero movimiento musical, si es sólo una tendencia cultural, si se puede considerar como una renovación de estilo, o si sólo puede ser visto como una jugada comercial ingeniosa de la música venezolana ante las leyes de comunicación modernas; puesto que su origen ocurre tras el establecimiento de la Ley de Responsabilidad Social en Radio, Televisión y Medios Electrónicos (Ley RESORTE, 2004), la cual exige que al menos un cincuenta por ciento de la radiodifusión musical fuera destinada a la trasmisión de

1. Alecia del Socorro Castillo Henríquez (Valencia, 1940). Abogada, compositora, investigadora y docente universitaria de dilatada trayectoria en la academia musical carabobeña. Doctora Honoris Causa de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas de la Universidad de Carabobo (2005); Directora del Departamento de Cultura de la Universidad de Carabobo (1982-1983); Fundadora de la Coral Infantil de Valencia (1971) y Presidenta del Ateneo de Valencia (1969-1970). Autora de numerosas y acreditadas publicaciones relacionadas con la historia musical en Venezuela, en particular, dentro de la valencianidad y la región carabobeña.

obras de tradición venezolana, en las cuales se evidenciara la presencia de géneros de diversas zonas geográficas del país, así como el uso del idioma castellano o las lenguas indígenas oficiales, junto a la autoría o composición de la mano de intérpretes regionales sin olvidar la presencia de los valores de la cultura venezolana.

En este momento, es cuando comienzan a visibilizarse y confrontarse opiniones polarizadas que aseguran que las agrupaciones o sencillos que se identifican dentro de este género “surgen fundamentalmente de la experimentación, dando cabida a nuevas tendencias musicales, como resultado de la mezcla entre sonidos tradicionales venezolanos con géneros extranjeros” (Olmedillo, 2008: entrevistado); versus disentimientos que rebaten afirmando que “ni su tipo ni su clasificación está bien definida, porque aún no se sabe realmente qué géneros comprende” (Grillet, 2007: entrevistado).

Por lo tanto, partiendo de semejante polémica sin miras a querer dar una respuesta definitiva a la disputa, se realizó una revisión de la evolución del movimiento musical nacionalista venezolano partiendo desde el presente hacia el pasado para intentar corroborar si el empleo de recursos tradicionales folklóricos o criollos en la música popular no se habían utilizado con anterioridad. El primer antecedente que surgió fue el de la banda Desorden Público, que lo hizo con el tema: *Tiembra* (1997), que tiene una clara influencia del calipso oriental. Seguidamente, la agrupación de ská King Changó también introdujo el folklore mediante el cuatro venezolano en varios de sus temas, como el célebre: *Confesión* (1996). Mientras que por su parte, la banda de rock venezolana Sentimiento Muerto había compuesto un tema titulado: *Ayug Payé* (1989), el cual era el nombre de un cacique del Amazonas.

Yendo más atrás en esta línea de tiempo, se encontraron personajes de la talla de Gerry Weil (1939), músico venezolano de origen austríaco que durante los años setenta y ochenta trabajó en una serie de proyectos para la difusión del género jazz-fusión y en especial, el jazz venezolano. Otros, como el icónico Vytas Brenner (1946-2004), incurrió de lleno en el campo de la música electrónica y realizó combinaciones de temas tradicionales venezolanos con técnicas y recursos que la tecnología le ofrecía para la época de los setenta. Sin olvidar mencionar al maestro Aldemaro Romero (1928-2007), también recordado por ser el creador de su movimiento musical *Onda Nueva*, que pretendía entre sus estándares arrojar composiciones que combinaran elementos de la fusión de géneros con la métrica y los ritmos del folklore venezolano.

Hasta que por naturalidad, el viaje temporal en reversa llegó a la escuela musical

nacionalista establecida a mitades del siglo XX, que fue creada y conducida por el trabajo del compositor Vicente Emilio Sojo (1887-1974), de sólida formación académica y que conjunto al esfuerzo de otros dos impetuosos músicos e investigadores como lo fueron: José Antonio Calcaño (1900-1978) y Juan Bautista Plaza (1898-1965) lograron no sólo afianzar un movimiento de bases consistentes, sino además cultivar un semillero de creadores, intérpretes y artistas que poco a poco alcanzarían renombre por derecho propio, entre ellos: Antonio Lauro (1917-1986), Antonio Estévez (1916-1988), Evencio Castellanos (1915-1984), Inocente Carreño (1919-2016), Fredy Reyna (1917-2001), entre otros.

Fue así, que dado el surgimiento de tan esclarecedor contenido de cara a un movimiento que desde sus raíces ya lucía bastante consistente, daba a entender que la idea de ‘rescatar’ nacionalismo o de ‘hacer’ nacionalismo en definitiva no era algo nuevo. Sin embargo, por otro lado, también hacía preguntarse cómo se podía verificar la autenticidad y validez de ese nacionalismo musical y también qué papel ocupaban las mujeres en un panorama de creación artística aparentemente dominado por el sexo masculino. La ampliación de estas preguntas dentro del estudio inicial, dio lugar a otra nueva profundización del contenido donde se concluyó que el testimonio de la figura femenina tendría que ser imprescindible para ratificar o descartar la veracidad de las estructuras teóricas que ya comenzaban a dibujarse.

Efectivamente, los primeros resultados no tardaron en aparecer con explicaciones como: “componer es un oficio varonil para el resto del mundo. En Venezuela, país de sorpresas, es otra la historia. De los 91 compositores venezolanos vivos, 15 son mujeres, es decir, el 16%” (Mendoza, 1999: Documento en línea). Este análisis se pudo ampliar con mayor precisión al rescatar que efectivamente, las mujeres, al tener la oportunidad de poder recibir enseñanzas directas del propio Vicente Emilio Sojo, tuvieron los ingredientes necesarios para prepararse como la primera línea de delegados femeninos en el área musical entre los que hoy se distinguen algunos nombres como: Blanca Estrella de Méscoli (1910-1986), María Luisa Escobar (1898-1985), Nelly Melé Lara (1922-1993), Modesta Bor (1926-1998), Ana Mercedes Azuaje (1914-2012), entre otras.

Ante la parcial escasez de alguna documentación rigurosa que partiendo desde lo más local se dedicara a recopilar el testimonio, rescatar los aportes, así como interpretar la labor que haya realizado alguna de estas compositoras al ámbito musical nacionalista durante el siglo XX; fue que se consideró urgente localizar alguna músico carabobeña

viva quien estuviese dispuesta a que mediante la reconstrucción de sus recuerdos se diera sentido a las inquietudes investigativas. Allí hallamos a la Dra. Alecia Castillo.

Del relato-de-vida en el estudio fenomenológico dentro de los estudios sociales

Con base al amplio margen de tipologías de investigación que ofrecen los estudios de carácter cualitativo dentro de las denominadas ciencias sociales y humanistas, se consideró al relato-de-vida como la herramienta más idónea para captar la vivencia personal de un determinado actor independiente y así contextualizarlo con su entorno, ya que “el enfoque cualitativo se selecciona cuando se busca comprender la perspectiva de los participantes (individuos o grupos pequeños de personas a los que se investigará) acerca de los fenómenos que los rodean” (Hernández, Fernández y Baptista, 2003: 364). Así, sobre el método fenomenológico en relación con el relato-de-vida, Martínez (2006: 137-139) define:

Las realidades cuya naturaleza y estructura pueden ser observadas, al menos parcialmente, desde afuera, podrán ser objeto de estudio de otros métodos. Las realidades, en cambio, cuya naturaleza y estructura peculiar sólo pueden ser captadas desde el marco de referencia del sujeto que las vive y experimenta, exigen ser estudiadas mediante métodos fenomenológicos. En este caso, no se está estudiando una realidad “objetiva y externa”, igual para todos, sino una realidad cuya esencia depende del modo en que es vivida y percibida por el sujeto, una realidad interna y personal, única y propia de cada ser humano.

Empleando este criterio, se recolectó el relato de Alecia para intentar internalizarse en su universo subjetivo, naturalizarse con sus pensamientos u opiniones con respecto al nacionalismo musical venezolano, así como reconocer abiertamente sus razonamientos y disertaciones en torno al tema; pero nunca con el propósito de querer forzar su discurso ni el sentido de este, sino tratar de recibirlo del modo más imparcial posible. Donde se aplicó la entrevista semiestructurada como formato base para realizar cuadros de interpretación que permitieron la posterior segmentación del relato en bloques narrativos para su comparación con la debida teoría que los soportaba.

El relato de Alecia Castillo como un acercamiento vivencial a su tiempo

La entrevista que pudimos realizar a la abogada, compositora e investigadora Alecia Castillo en su agradable domicilio ubicado en la Avenida Andrés Bello en

la ciudad de Valencia, dio origen a una serie de momentos que nos permitieron ratificar esa veracidad sobre la vigencia y autenticidad del movimiento musical en el nacionalismo venezolano, y a su vez, ubicarnos en el contexto de los grandes momentos de la valencianidad dentro del panorama nacional con el pasar de los años, pues Alecia fue testigo y partícipe en muchos de ellos:

“la caída de Pérez Jiménez fue decisiva para todos aquellos estudiantes que estábamos comprometidos con el país. El hecho de poder recuperar la democracia fue un paso sumamente importante en la vida civil e histórica de la nación. Ya para el '58 yo me había graduado de bachillerato y la juventud en general quería que el país avanzara”.

“Entonces en ese año, en marzo del '58, reabren la Universidad de Carabobo a partir del Decreto 100 de la Junta Suprema y eso me motivó bastante ya que estaba enamorada de la idea universitaria, yo quería estudiar artes porque para ese entonces José Antonio Calcaño fue uno de los pioneros en proponer la idea de estudiar música a nivel universitario, claro, pero te estoy hablando de aquella época donde parecía un concepto muy innovador. Sin embargo, yo quise formar parte de esa primera promoción y lo más lógico era inscribirme en la carrera que me era más familiar, la cual era el Derecho”.

De su aplicada rutina académica durante su vida como estudiante universitaria y de su apasionado compromiso con los acontecimientos musicales dentro de la vida cultural que ocurrían en aquella pujante y creciente Valencia en desarrollo, relata:

“el Ateneo de Valencia para esa época se había convertido en un centro de actividades culturales muy concurrido y yo iba a los talleres que ahí se hacían. Acá vinieron personajes como Evencio Castellanos, Antonio Lauro, José Antonio Calcaño... todos ellos de vez en cuando dictaban conferencias de apreciación musical o de investigaciones históricas a los que yo acudía en calidad de estudiante. También estaba Laudelino Mejías, que para la época se había hecho muy famoso por su vals 'Conticinio', el cual se escuchaba mucho en los quinceaños, y él vino en una oportunidad a dictar clases en la Escuela del estado”.

“Para el año '66, se creó el Orfeón del Ateneo de Valencia y ese fue un acontecimiento importante en mi vida porque resulta que un día, en el '68, llega a la casa mi esposo junto a Federico Núñez Corona, quien me hace el comentario de que están buscando pianista acompañante para el Orfeón del Ateneo y me preguntó que cómo estaba yo con las habilidades. Desde luego, yo no había perdido del todo mis dotes y me ofrecí para ayudarlo; entonces Federico, como un hombre ambicioso que era, estaba preparando un repertorio que incluía obras como la Cantata BWV 147 de J. S. Bach. Luego yo me senté con él a leer las partes y eso para mí fue como un despertar musical”.

Es notorio que la época donde se ubica el relato-de-vida inicial de Alecia Castillo es una Venezuela, que después de la dictadura perezjimenista, buscaba modernizarse en todos los sentidos y áreas de la vida, incluyendo la académica y cultural; teniendo como modelo a la sociedad eurooccidental, pero al mismo tiempo, en la búsqueda de un nacionalismo que no solo se exprese más allá de la historiografía oficial, sino que también se manifieste en las distintas disciplinas artísticas. Para esa época se activa el movimiento ateneísta con énfasis en el cultivo de las (bellas) artes incorporándole elementos o rasgos de la cultura “popular”, donde las clases medias y profesionales tuvieron el protagonismo mediante investigaciones, revisiones, antologías e innovaciones.

El criterio de Alecia Castillo como evidencia sobre la importancia de la canción popular

Ciertamente, los puntos estelares más enriquecedores de su relato, fueron aquellos momentos en los que abordamos sus opiniones personales entorno a las singularidades del nacionalismo musical venezolano que ya habíamos ampliado, pero no para debatir sobre la teoría seleccionada, sino para que a partir de su discernimiento pudiéramos estimar su nivel de proximidad y concordancia con el fenómeno en cuestión. Sobre los asuntos del origen y la autenticidad del movimiento musical nacionalista venezolano, lo confirmaba sin titubeos:

“Hay una característica del nacionalismo y es que es un movimiento altamente romántico. ¡Sale del corazón! Lo podemos ver en Chopin, en Liszt y en los nacionalistas europeos. Entonces, bueno, ahí tienes el caso de Estévez, ¿Cuándo compone La Cantata Criolla? cuando él está prácticamente preso en San Carlos, porque él está confinado. Le dieron casa por cárcel, tiene todo el tiempo del mundo para componer”.

“Ahora, ¿De dónde viene toda esta gente? ¡Son gente que viene del pueblo! Inocente Carreño viene de Margarita, tocaba su guitarra y era un músico muy autodidacta, serenatero, parrandero, se sabía muchas canciones de Margarita e improvisaba; leyendo sus libros nos damos cuenta de que él es un auténtico nacionalista, porque él no se fue a buscar en ese sentido riguroso de: vamos a investigar esto, vamos a transcribir esta fulia de por allá, vamos a poner esta jota margariteña en este estilo, no, nada que ver. Bueno, de hecho, su Suite Margariteña más bien es lo contrario, es el resultado y la síntesis de años de conocimientos. Así era con casi todos los grandes nombres de aquella época, sencillamente, iban viviendo y recordando sus raíces para componer sus obras, pero todos ellos ya su música la llevaban por dentro”.

Del mismo modo, lo volvimos a confirmar cuando indagamos sobre su relación personal con la literatura y los sonidos del entorno como recurso para la creación

de obras musicales de carácter nacionalista. Ella nos habló, en su caso particular, del episodio en el que apareció en su vida el escritor, periodista, poeta y humorista Aquiles Nazoa (1920-1976), de quien reconoce tuvo una gran influencia para su proyección artística:

“Yo comencé a trabajar con él porque el director de teatro Eduardo Moreno le dejó un disco con la música que compuse para el cuento de La Cucarachita Martínez, con el que se quedó encantado y luego me llamó para que le musicalizara algunas obras. Juntos comenzamos a hacer giras con la Coral Infantil de Valencia y hacíamos una serie de conferencias sobre la navidad en Venezuela; realmente tuvo una influencia muy positiva en los que lo conocimos y también en el campo de la literatura venezolana”.

Pero el mayor y más valioso aporte de todo este relato de Alecia para intentar comprender con exactitud su papel dentro del nacionalismo musical venezolano, vino a darse a partir de una narración en esas entrevistas, donde nos revelaba la importancia del descubrimiento que hizo de que la canción popular era el género que identificaba a la ciudad de Valencia y a la región carabobeña:

“A mí siempre me preocupaba el cuento de que musicalmente, al hablar de Valencia, nadie sabía si existía alguna música propia de la región, ¿No? ¿Cuál es ese género que nos identifica? Porque, por ejemplo todo el mundo te oye un joropo y, ¡Ay, eso es de los llanos!, u oyen una gaita y, ¡Ay, esa música es del Zulia!, ¡Esa otra música es de Margarita!, ajá, ¿Y en esta ciudad qué nos pasó? Esa realidad de cierto modo todavía está vigente. Entonces, claro, empecé yo a preocuparme y a buscar, vamos a decir comenzando los años ochenta”.

“En aquél entonces yo estudiaba cuatro con Pepito Oliveros. Pepito Oliveros por aquella época tenía alrededor de unos ochenta años y andaba por la ciudad con su cuatrico dando clases a domicilio. Entre sus alumnas estaba yo y pasaba que cada clase me llegaba con una canción distinta, ¡Y muy bonitas todas! Y yo le decía: “Ay, ¿Y cómo se llama esa canción?”, entonces él me daba los nombres: “Ah, eso se llama —por ejemplo—: Llorando y Vistiendo al Muerto”, “eso se llama, este... El Paíto”, o se llama tal cosa, etc. “¿Y de quién es?” —le preguntaba—; “de fulano de tal”, y se sabía los autores, los nombres, todo. Entonces, me empezó a interesar el tema por las preguntas que ya venía formulándome y empecé a copiarlas, a recopilarlas y transcribirlas”.

“Ya en ese tiempo, cuando había empezado a recopilar todas esas canciones, un día que estoy en un concierto de Alfredo Sadel con Aldemaro Romero. Alfredo Sadel viene y dice: “Valencia es la capital de la música popular venezolana”; y claro, por supuesto en el público hubo gente que gritó: “¡No,

que esa es Barquisimeto!", que yo no sé qué... y forman aquél samplegorio. [risas] Entonces él explica que no: "Barquisimeto vamos a dejarla como la capital del folklore, pero Valencia es la capital de la música popular, de las baladas y los boleros". Claro, mi impresión entonces es inmensa porque yo tenía de eso ya una lista grande de canciones bastante adelantada, y no solamente de gente nacida en Valencia, sino que trabajaban en Valencia, porque lo cierto es que esta ciudad fue un centro de acopio de muchos músicos durante sus años de desarrollo".

Todo ello, como nos explicó Alecia, tuvo como fruto un exquisito material bibliográfico que quedó registrado en su libro: *Cantos y Cuentos de Valencia: Del Cine Mudo a la TV* (1989). Gracias a él, se ha podido legar un importante trabajo intelectual a músicos y especialistas que ha posicionado a la nombrada como una de las investigadoras más respetadas en la cátedra. Y que además ha permitido concebir a la canción popular no sólo como un género propio de la región carabobeña, sino también como un documento único e inalterable en su especie que a través del texto mismo nos acerca a las características musicales más representativas del momento de su creación y su idiosincrasia. Que en el caso de la valencianidad, cobra mucho sentido, puesto que revisando los cuerpos bibliotecarios en su domicilio, pudimos hacer otro nuevo balance sobre los personajes más icónicos del género musical en la ciudad en el transcurso del tiempo.

Tal fue el caso de Don Julio Centeno, músico y cronista oriundo del municipio San Diego, pero que desarrolló su arte y expresión en la ciudad de Valencia, a la cual le compuso una gran cantidad de canciones a sus monumentos y su gente debido a la proximidad de su municipio con la ciudad. Alecia allí nos aseguró que *"Él decía que tenía más de trescientas canciones para Valencia, sus localidades y personajes"*. Igualmente destacó a María Luisa Escobar (1911-1987), como una figura musical emblemática en la ciudad debido a su elegancia y talento, que le valió proyección tanto a nivel nacional como internacional, pues además de su virtuosismo al piano, también destacó por su labor como promotora cultural.

No estuvo completo ese acercamiento a la canción popular valenciana sin olvidar mencionar a Aldemaro Romero (1928-2007), otro valenciano de gran trayectoria, que inició su formación musical bajo la influencia de su padre, quien también era compositor de música popular y guitarrista. Su obra por sí sola es tan extensa y rica que sería atrevido mencionar tan sólo una de ellas, por tanto, durante este repaso con Alecia, tomamos su legado grosso modo, para remontar en el recuerdo de las muchas tardes valencianas en las que Aldemaro tomaba su piano para interpretar sus

temas y deleitar al público con un variado repertorio musical que nos preparó para la complejidad sonora de nuestros días.

No menos importante en ese orden, fue hacer mención al reconocido compositor y cantante nacido en Puerto Cabello, hijo de inmigrantes italianos: Ítalo Pizzolante (1928-2011), quien también formaba parte de la valencianidad y vivía muy comprometido con el entorno social de entonces. Entre sus temas más conocidos se encuentra el eterno bolero: *Motivos*, popularizado por la Rondalla Venezolana e inmortalizado en voz del gran cantautor Luis Miguel. Sólo de esa manera, de primera mano, pudimos corroborar que la canción popular como género que identifica al gentilicio valenciano sí había traspasado fronteras, obteniendo por derecho propio una gran proyección de carácter internacional.

Grandes comprensiones

1. De esta manera, se pudo afianzar entonces, al solapar el contenido teórico antes descrito con el emocionante testimonio de Alecia Castillo, que la canción popular como género, responde a un rasgo identitario único en la región carabobeña que se hace presente desde lo artístico como legado y semblanza de una interacción en sociedad que día a día se mantiene viva y que merece ser reconocida y documentada tal como ella hizo; pues gracias a dicha labor, hoy día se cuenta con un material rico y diverso que soporta las evidencias no sólo de una época, sino de un descubrimiento que a través de su diálogo nos despejó de las dudas e inquietudes sobre este tema, sobre todo al expresarnos comentarios como:

"Tal como la gaita es y le pertenece con orgullo a Maracaibo o el merengue venezolano lleva por tradición la firma de Caracas, la canción popular es y será el género que nos representa e identifica a todos los valencianos".

Se pudo asimilar el hecho que, aunque Alecia Castillo insistió que no se reconocía primeramente como compositora, aun así, se cumplió con la intencionalidad de la investigación, ya que su relato-de-vida dentro del marco del movimiento musical nacionalista venezolano del siglo XX, permitió reivindicarla como investigadora a través de sus trabajos de campo, documentales y exploratorios; así como en la docencia mediante sus logros obtenidos en el área de la pedagogía aplicada a la música; espacios donde la composición, a pesar de surgirle como un gaje del oficio, también comprendió una plaza importante, pero siempre relegada a un segundo plano.

2. Todo este trabajo, que reúne una apreciable lista de diversas áreas y saberes,

también es nacionalista, no sólo por haber sido producido en su mayoría en el seno del movimiento musical nacionalista venezolano del siglo XX; sino porque además cumple íntegramente con las cuatro características que determinó Palacios (c.p. Punceles, 2012), que permiten discriminar la autenticidad de aquellas producciones artísticas que pertenezcan al marco de los nacionalismos culturales.

3. Se obtuvo del mismo modo, a través de su relato, un testimonio que permite corroborar la autenticidad del movimiento musical nacionalista venezolano del siglo XX, planteamiento originalmente propuesto por Acosta (2002), y que fue confirmado mediante la entrevista realizada no como un hecho aislado, sino como una realidad que emergió naturalmente del criterio de Alecia, pues fue una de sus partícipes.

4. Venezuela como sociedad plurinacional manifiesta diversidad de géneros musicales de localidades y regiones que han sido adaptados en el siglo XX y XXI con instrumentos y estilos más recientes mediante composiciones innovadoras o versiones de las creaciones originales, en una permanente búsqueda de identidad nacional, que a su vez, remite a una identidad regional y local, teniendo como eje central la cultura criolla -de raigambre eurooccidental- con elementos musicales de las diversas etnias y culturas ancestrales y tradicionales, aún presentes y resistentes en el país.

5. Se pudo concluir luego del análisis del relato, que uno de los principales aportes de Alecia Castillo como investigadora, según sus vivencias y su criterio, yace en la importancia de haber descubierto que la canción popular, más allá de ser una forma musical, se configura en Valencia como el género representativo que da identidad cultural al municipio y la región; afirmación que quedó comprobada mediante la publicación de textos investigativos como: Cantos y cuentos de Valencia: Del cine mudo a la TV (1989), y: Personajes de la Música de Valencia (1994).

Referencias bibliográficas

- Acosta, O. (2002). *Presencia de Manifestaciones Populares en la Música Académica Venezolana definidas en los Compositores y Obras de la década de los 50, Siglo XX*. Trabajo de Grado para optar por la Maestría en Cultura Popular Venezolana. Universidad de Carabobo.
- Armijo, L. (2007). *Grecia Agudelo: una compositora del siglo XXI*. Tesis Doctoral para el Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música. Universidad Autónoma de Madrid.
- Astor, M. (2008). *Los ojos de Sojo: el conflicto entre Nacionalismo y Modernidad en los*

Festivales de Música de Caracas (1954-1966). Tesis presentada como requisito parcial para optar al Grado de Doctor en Historia. Universidad Central de Venezuela.

- Grillet, O. (2007). *Entrevistado en Neo-Folklore; tras la huella de un género*. [Portal web], disponible en: http://servidor-opsu.tach.ula.ve/alum/pd_6/neofolk/fuente.html
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. (2003). *Metodología de la Investigación*. Editorial McGraw Hill. (5ta. Ed.) D.F., México.
- López, J. (1998). *La Música de la Posmodernidad*. Barcelona.
- Martínez, M. (2006). *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa*. Editorial Trillas. (2da. Ed.) D.F., México.
- Mendoza, E. (1999) *Creación musical femenina*. [Portal web], disponible en: <http://prof.usb.ve/emendoza/emilioweb/diario/3-12.html>
- Olmedillo, J. (2008). *Entrevistado en Neo-Folklore; tras la huella de un género*. [Portal web], disponible en: http://servidor-opsu.tach.ula.ve/alum/pd_6/neofolk/fuente.html
- Punceles, J. (2012). *La Estética Postmoderna en la Música Venezolana*. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela. (1ra. Ed.) Caracas, Venezuela.
- Santillana (2006). *La Enciclopedia del Estudiante, 18: Música*. Editorial Santillana; primera edición. Buenos Aires, Argentina.