

# Un recurso constructivo en la obra de Mario Alfagüell

Gerardo E. Meza Sandoval  
Pianista. Costa Rica  
UNA/UCR  
gemeza@costarricense.cr

Recibido: 03 – VI – 08 • Aprobado: 06 – III – 09

## Resumen

En la investigación sobre la obra del compositor costarricense Mario Alfagüell se detectó un recurso constante en la construcción de su obra: la anticación, acerca de la cual trata el trabajo desarrollado. La anticación, como recurso constructivo, humaniza y reelabora textos artísticos centroamericanos.

## Abstract

A Constructive Source in Mario Alfagüell's Work

Gerardo E. Meza Sandoval

This article approaches the work of the Costa Rican composer Mario Alfagüell. He elaborates constantly on the anti-song concept, which is the main focus in this research.

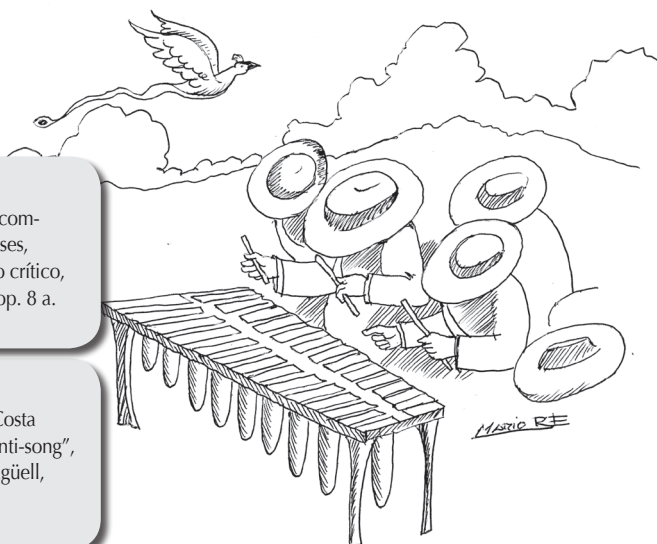
The anti-song is used as a tool for humanizing and reinterpreting Central American literary texts.

### PALABRAS CLAVE:

música, Costa Rica, compositores costarricenses, Anticación, método crítico, Alfagüell, Ofertorio op. 8 a.

### KEY WORDS:

music, Costa Rica, Costa Rican composers "anti-song", critical method, Alfagüell, Ofertorio op. 8 a.



## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El siguiente trabajo fue escrito para rendir homenaje a Mario Alfagüell en su cumpleaños número sesenta. Es importante destacar que su obra, en la actualidad, supera las doscientas; esto lo convierte en el compositor más productivo de los últimos años en Costa Rica. En el campo de la música nacional se ha reconocido su labor a través de galardones como el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría (1982, 2001 y 2007) y el Premio Jorge Volio del Colegio de Licenciados y Profesores, en 1985 y 2002.

Para este homenaje se consideró una temática particular, surgida al observar la utilización constante de un recurso en su poética musical: la anticación. Para esta lectura se ha escogido el *Ofertorio op. 8 a*, una obra temprana, en la cual se puede observar el recurso que se mantiene a través de toda su obra. En este sentido, se pueden citar el *Diálogo Guerrero Místico op. 15, para dos guitarras y voces*; *Estudios Corales e Intermezos op. 143 para piano*; *Fábula del Bosque op. 173*, una obra escénico musical, entre otras.

La obra completa se puede definir como una de y recodificación constantes de músicas y textos de manera consciente en su laboratorio textual; y al modelo se le ha llamado anticación, por ser crítico y reconstructivo, como se tratará más adelante.

Previo al desarrollo del tema propuesto se mencionarán algunas coordenadas, con el fin de ubicarlo dentro de una corriente estética; en la siguiente sección se reflexiona acerca de una combinación especial de códigos, el musical y el verbal, presentes en todos los pueblos del mundo. Este ligamen lleva a una serie de cambios que, en Occidente, van de la canción a la anticación. La propuesta artística de Alfagüell conlleva una idea de anticación, se plantea una proposición teórica relacionada con elementos de la música tradicional costarricense y Occidental, dos constantes inseparables de este compositor.

Finalmente, se analizará la obra y habrá un acercamiento del *Ofertorio*, en la última sección, a la hermenéutica de Gadamer, que observa el proceso del arte como una tríada activadora, la cual se justifica, además, de manera tridimensional.

### ALGUNAS COORDENADAS Y EL COMPOSITOR

Mario Alfagüell nace en 1948, le corresponde vivir, al final de su adolescencia, en una época muy interesante: el mundo está dividido en dos bloques (de la Unión Soviética y Estados Unidos con sus respectivos aliados) que compiten por el predominio; por ello, ocurren diferentes hechos sociales y políticos que provocan una confrontación, que tuvo al mundo al borde de una guerra atómica. Aparece una nueva

reflexión concerniente a la realidad latinoamericana, con la que se enriquecen los movimientos juveniles de protesta.

Durante la segunda parte del siglo XX se plantea una modernización del país, por lo que, en la década del sesenta, se renueva el panorama de la pintura, los pintores abstractos crean un clima de verdadera actividad artística. Esto desemboca, en los años setenta, en importantes transformaciones en la vida social, musical y artística de Costa Rica. Se transforma el paisaje cuando, al iniciar la industria, se sustituye la producción tradicionalmente agrícola, con lo que hay un cambio en las influencias sonoras del entorno. Este panorama influye de manera directa en la nueva generación, y se refleja en todos los niveles de producción; por lo tanto, no es extraño que el compositor Mario Alfagüell se identifique con algunos movimientos que marcan su grupo generacional en el mundo. Para ser precisos, se le considerará un participante de los ecos de los sesenta, cuando se da la "estocada final" al arte.

Pueden notarse influencias musicales y extramusicales encontradas en su obra, a saber, indiscutiblemente, la de la folklorista Emilia Prieto Tugores, a través de la cual descubre la música meseteña, utilizadas constantemente. Así, las piezas para piano *Opus 143* surgen de la canción folklórica "*Temporal cerra sin dulce ni cacao*", recopilada por Emilia Prieto; esta melodía, ingenua y sensible, también ha generado muchas obras de Alfagüell, entre ellas su *Primer Concierto de Piano y Orquesta para Mano Izquierda, Opus 145*, que obtuvo el Premio Nacional 2007, y *Estructuras Temporal op. 58 a*.

Alfagüell tiene un interés especial por la música renacentista y medieval, elementos presentes en su obra. Admira las sonoridades de Claude Debussy, las cuales se observan en el repertorio de piano de los últimos opus, como en los *Estudios Corales e Intermezos op. 143*. Se interesa por los compositores y sus propuestas de la década del 50, entre otros Krzysztof Penderecky, György Ligeti, Luigi Nono, Pierre Boulez, también, en alguna medida, por John Cage; y en los años noventa, por las teorías Murray Schaffer y su concepto de paisaje sonoro.

Además, se dejó deslumbrar por propuestas literarias y extraliterarias de la obra de Julio Cortázar (1914- 1984). Cortázar plantea su Teoría del Túnel a partir de destruir-construir, destruir una literatura para construir la suya, y la propuesta de Alfagüell funciona un poco en este sentido. En este caso, destruye el *Ofertorio de la Misa Campesina Nicaragüense* y reutiliza elementos de la canción meseteña para construir un nuevo *Ofertorio*. Al igual que Cortázar, busca sacudirse del aturdimiento acentuado de las tiranías y el totalitarismo, por lo que no debe extrañar que pocas



veces recurra a la métrica musical del lenguaje europeo y no quiera usar la tonalidad.

Como artista postmoderno busca alimentarse de otros intertextos, así es como acude a todos los tiempos y espacios necesarios en busca de materiales, temas y estilos con los cuales trabaja (Pfister 1991: 10- 11). Cuando el autor afirma *"que ha organizado lo que otros compositores han organizado de organizaciones ajenas, axenas sino que axenias, que con esto en sus composiciones las de otros compositores han perdido las características más características"*, como lo hace en un texto de 1983, es entonces que puede decirse que transforma su composición en un laboratorio, donde utiliza y transforma materiales. El texto citado aparece en un programa de mano del estreno de uno de sus opus, los neologismos (axena, axenia) son un juego con el nombre de la cantante y pintora costarricense Xenia Gordienko, pero no se queda solo en el juego y se vuelve provocador.

La obra de este compositor calza con las características de Obra abierta (Eco 1990), donde el auditorio y el músico

intérprete están en la obligación de tener una participación de complicidad; similar a Julio Cortázar, quien no quería lectores pasivos sino activamente implicados en la lectura. Este compositor exige una posición abierta y participativa de quienes tocan y escuchan sus elaboraciones sonoras, concordando con la propuesta del hermeneuta Hans- Georg Gadamer (1996), de la que se anotarán ciertos elementos más adelante.

Uno de los aportes de la producción de este compositor, a la música centroamericana, es la resemantización de lo feo. Por supuesto, no está solo, hay que pensarlo dentro de una tendencia desacralizadora de lo bello, a partir de conceptos nietzscheanos; con respecto a la esfera estética de lo otro, entendido como calidad de lo feo, lo desconocido. En el entendido de lo otro opuesto a lo Occidental, lo bello. Al retomar el silencio, la aleatoriedad o la parodia como elementos constructivos, lo pone en contacto con este movimiento de desacralización.

En Centroamérica se encuentra el caso de Joaquín Orellana de Guatemala, que recrea la marimba en “útiles sonoros”, en la búsqueda de la sacralización de lo popular, de lo indígena; y emplea la marimba, lo indígena y las sonoridades humanas de Ciudad Guatemala<sup>2</sup>; Alfagüell, como ya se indicó, aprovecha una canción popular “simplona”, la meseteña.

## POESÍA Y MÚSICA

Para construir una propuesta sobre la lectura del Ofertorio, se consideró que:

Poesía y música han estado unidas, probablemente, desde la prehistoria; por lo que no será extraño que la curación del médico mago se haga con cánticos, tampoco la existencia de músicos cantores, como pudo ser Orfeo, personaje de la mitología griega. Con las especializaciones se separarán los poetas de los magos y los músicos de las curaciones.

Hay investigaciones donde se determina que hay mayor facilidad de encontrar poesía y música en todos los pueblos del mundo, que únicamente poesía o solo música; esta separación es considerada, en especial, en Occidente.

Al considerar el oído uno de los sentidos superiores, nobles del ser humano, la finalidad de esta construcción es recrear la experiencia sonora de la palabra en todos sus aspectos (Mora 1998: 80-81), dado el ligamen poesía- música y posteriormente literatura con música. Compositores del siglo XX, entre quienes destaca Luigi Nono (1924-1990), lo llevan hasta las últimas consecuencias, con la eliminación de elementos tales como: la melodía, la entonación, también el nuevo lugar ocupado por la declamación y las consonantes de las palabras.

Según lo expuesto, se observa la gran importancia de la relación texto- música en la Iglesia Católica; pero no cualquier texto, sino uno sagrado, en una lengua sagrada. De ahí la gran discusión tocante a lo que significó la apertura del Concilio Vaticano II, durante el papado de Juan XXIII, donde se establece la celebración de la misa en lenguas vernáculas, permitiendo a su vez el uso de instrumentos musicales y ritmos regionales, posteriormente abre la posibilidad de propuestas renovadoras.

La propuesta de anticación surge al considerar algunas consecuencias de la combinación canto música. Como antecedentes, se consideran manifestaciones músico- lingüísticas como los recitativos italianos, la declamación natural *Sprechgesang* (Schöenberg)<sup>3</sup>, el parlato utilizado por Darius Mihaud en *La Mort dim Tyran* (1932), además de otras tradicionales de Centroamérica. Con esto, se abre la posibilidad de desarrollar una teoría.

## TEORÍA DE UNA ANTICACIÓN

Cuando, en defensa de la monodia, Monteverdi (1567-1643) decía: “*el canto debe volver a la simple palabra...*”, sentaba la base de grandes cambios en el tratamiento de las relaciones siempre fructíferas de la palabra y la música.

Posteriormente, en la historia de la música de Occidente, aparece el recitativo como una manera de decir, de buscar claridad y sencillez del discurso musical. En el siglo XVIII la ópera persigue ser clara, sencilla y racional. El *Singspiel*, la *Ópera Comique*, la *Zarzuela* y, luego, el *Music Play* utilizan el diálogo hablado en lugar del recitativo. Schönberg, a principios del siglo XX, utiliza la declamación natural *Sprechgesang* y Mihaud, el parlato.

A nivel regional se construye el estereotipo de que el costarricense no canta; el español Constantino Láscaris, lo confirma:

*En general el costarricense no canta. O grita el güipipía, o lanza una bomba, funciones ambas estrictamente individuales, tanto que para lanzar una bomba, la orquesta se calla, lo cual es el polo opuesto de la canción; o bien murmura a nivel de la garganta... (1994: 385).*

En la provincia de Guanacaste, el güipipía se usa en algunas canciones para alegrar el ambiente, y era un grito de reto lanzado, en ocasiones, por los sabaneros. Para este trabajo, se acoge la idea de considerarlas como manifestaciones músico- lingüísticas tradicionales de algunas zonas de Costa Rica; por su parte, las bombas son cuartetos, en muchos casos improvisadas, que interrumpen la música.

Desde otra perspectiva, Emilia Prieto Tugores recopiló canciones e investigó la original riqueza del canto en la región central del país, que se describía como meseta y más tarde como valle intermontano central; afirma que, por el fenómeno de aculturación del siglo XX, y desde las tempranas décadas de los años veinte y treinta, se perdieron muchas de las canciones.

Prieto (1978: 121-123), señala siete características que, para ella, son las principales en la música meseteña, estas son:

1. Elegía dulzona en sus cantares
2. Ritmos de añoranza
3. Finales empalagosos, alarga las notas finales y retarda todos los movimientos
4. Singular dejo quejumbroso

5. Monótono, perezoso (nuestro pueblo musita tonadas con la llaneza de una hablar íntimo, y suave como una susurro aeólico [sic]).
6. La voz no fluye por registros altos y forzados de la laringe
7. Es como un simple decir en música

Tras la observación y análisis de varias de las obras de Alfagüell, se llega a la conclusión de que algunas de las características señaladas por Prieto trascienden hasta su obra; por ejemplo, están presentes, en cierta medida, en la declamación de sus canciones. En su caso, se puede especular que es una manera de ir más allá de “*musitar tonadas con la llaneza de un hablar íntimo*”, incluso sobrepasa el “simple decir en música” de las particularidades de la canción meseteña; con ello, va hasta las últimas consecuencias de la frase de Monteverdi cuando, en defensa de la monodia, apuntaba: “*El canto debe volver a la simple palabra...*”

La declamación, como peculiaridad presente en esta obra, llega de dos fuentes diferentes que se entrecruzan, una en la cual se integran las bombas de la zona de Guanacaste y “el simple decir en música” de la región central, esto implica la reutilización de materiales de una tradición popular de su propio país, que toma para tener un vínculo que lo identifique con su terruño. La otra fuente está en línea de parentesco con los artistas participantes, durante la década de los sesenta, de corrientes que experimentaban con la forma y sonoridades diferentes.

Alfagüell utiliza indicaciones como declamación, susurro, grito, entre otras, para enfatizar en su trabajo vocal y así destruir el antiguo texto, que atravesase un túnel, un laboratorio textual que brinde una obra sin terminar, la cual pueda transformarse en cada presentación; a la manera de Luigi Nono, la palabra viene trabajada, recompuesta y transformada en un estructura musical. El interés no estriba en el efecto de su antigua belleza de sonido, sino en el color o el efecto de masa en movimiento confuso. Es una obra sincrética, ya que adopta dos códigos diferentes, el musical y el verbal, para integrar un nuevo sintagma.

Entre los compositores centroamericanos que han dispuesto del recurso de la declamación pueden citarse al panameño Roque Cordero, en su pieza *Patria* (1944) usa declamador; Rocío Sanz, compositora costarricense que radicó en México, introduce este elemento en la *Cantata a la Independencia Centroamericana*. Fuera de América Central, surge en el marco de los ghettos franceses, en los ochenta, un tipo de canción o anticanción que utiliza la declamación rítmica: el Rap.

## OFERTORIO OP. 8A

El *Ofertorio op. 8a* fue escrito en diciembre de 1978, con texto de la *Misa Campesina Nicaragüense*. Al analizar la pieza se la ha definido como una especie de motete para tres voces a capella (Carrillo 1993), en el sentido de ser una composición coral, polifónica y sin acompañamiento. Los motetes, en la Edad Media, tenían un texto sacro latino; a partir del año 1600 se produjeron varios cambios, entre ellos la utilización de la lengua vernácula sustituyendo el latín. En este caso, aunque el ofertorio es una parte de la liturgia, es una obra independiente; su estructura formal externa es ABC y Coda.

La liturgia, en su forma históricamente establecida por la Iglesia Católica, contempla al inicio de la segunda parte, en la preparación del pan y el vino, el canto del ofertorio. Originalmente eran extensos cantos a cargo de la congregación y el clero, se abrevió cuando se acortó la misa, pero se mantienen algunas repeticiones como manera optativa, acortando o alargando el canto según el tiempo requerido en la presentación de ofrendas.

La apertura que significó el Concilio Vaticano II, en el papado de Juan XXIII, cuando se establece la celebración de la misa en lenguas vernáculas, permite el uso de instrumentos musicales y ritmos regionales; además, en los años setenta, abre la posibilidad para que aparezca una propuesta latinoamericana llamada Teología de la Liberación.

Esta se considera la primera teología latinoamericana de relevancia universal, organizada por el sacerdote franciscano Leonardo Boff, quien intenta, junto con otros, “*conjurar el Evangelio con la justicia y el grito de los oprimidos, con el Dios de la vida (...) con el fin de hacer posible la utopía fraterna e igualitaria de Jesús y de los apóstoles*”. Se debe comprender como una tendencia de la Iglesia que pretende la integración de los pobres y las clases oprimidas; además, quiere transformar la realidad múltiple y compleja a partir de la experiencia de los pobres, sin olvidar los preceptos divinos (Boff 1986). La *Misa Campesina Nicaragüense* nace en este marco de renovación.

Contemporánea a dicha obra está la *Misa Criolla*, de Ariel Ramírez, quien combina elementos de la liturgia tradicional con elementos musicales andinos: combina así la tradición con la renovación. Lo verdaderamente diferente de la *Misa Campesina Nicaragüense* es que se sale de los textos litúrgicos tradicionales, pone sus propias poesía y música, dando una misa criolla en su totalidad.

El *Ofertorio op. 8a* es una obra donde, como pocas veces, nuestro compositor usa un “pre-texto” con vigencia en el momento de construir la suya; es más, una buena parte

de los materiales primarios de los que parte este compositor, los toma de canciones meseteñas recopiladas por Prieto Tugores, en realidad desconocidas para las generaciones de la segunda mitad del mismo siglo XX. Sus últimas obras para piano, estrenadas por jóvenes pianistas, contienen materiales bribris, y mantienen elementos de la canción meseteña.

En el caso del *Ofertorio*, se puede considerar como una especie de *anticación*, pues se opone a la canción tradicional en el sentido de mostrarse como una vía alternativa, de construcción distinta para Centroamérica.

La construcción es tratada de la siguiente manera:

En la primera parte, las tres voces claman, yuxtaponiéndose, las tres primeras estrofas del poema del texto original; sin embargo, de la misma manera, los antiguos motetes decían letras diferentes en cada voz, incluso en idiomas diferentes. La divergencia principal de esta obra radica en lo siguiente: una canción debe ser cantada, en este caso combina canto con declamación, se aclara que ya en la opereta, zarzuela y Siengspiel se había utilizado este último.

Además, usa el susurro para crear una atención especial, este pudo ser el sonido más leve emitido por la voz humana. Murray Schafer, en la década del setenta, había considerado la psicología del susurro, proponía:

*“El susurro es secreto. Es información privilegiada. Es código pero no dirigido a todos. El susurro es aristocrático e insociable. Es ominoso. Es de temor. Aquellos a quien no está dirigido, instintivamente desean entenderlo: por lo tanto escuchan con más atención. Una obra que comience con un susurro atraparía inmediatamente a toda la audiencia. Serían escuchas de una ceremonia privada. Prevalecería una sensación de privilegio.*

*Nadie susurra en el centro de la ciudad.”<sup>4</sup>*

En una época de conflictos hay temor y angustia, se crean códigos nuevos y secretos; si no se susurra en el centro de las grandes ciudades por los niveles de contaminación sónica, como lo expone Schafer, en las montañas y en los pueblos de América Central en ese momento se debía susurrar. El susurro se refugió en la montaña, en una ceremonia total, de la muerte y de la vida.

El poema está en primera persona, hace una lista de gentes trabajadoras, de frutas, todo en ofrecimiento al Señor. La declamación es en registro natural de la voz. El compositor se siente atraído por el color vocal más que por destacar la letra aunque esta tiene un fuerte mensaje. A la palabra se le ha neutralizado, en cierta medida, su connotación referencial, surgiendo una reconstrucción discursiva en un nuevo texto construido en tejido polifónico y mezclando las palabras. A la manera de Luigi Nono, la palabra viene trabaja-

da, recompuesta y transformada en una estructura musical (Noller 1994: 42), por lo tanto decimos, esta es una obra sincrética en cuanto usa dos códigos diferentes integrando un nuevo sintagma<sup>5</sup>. A la manera noniana, el interés no estriba en el efecto de su antigua belleza de sonido, sino de color o de masa en movimiento confuso, esto da pie a una reflexión en torno a la especie de anticación tratada durante este texto.

Al iniciar la segunda parte del *Ofertorio*, las voces entonan una célula motívica<sup>6</sup>, que aparece a la manera de canon<sup>7</sup>. El compositor utiliza el registro vocal desde el La cuatro hasta el Fa seis<sup>8</sup> para no forzar mucho la laringe, como en la canción meseteña. Este registro vocal es muy cómodo, dentro de esa gama cada voz no cantará más de seis tonos.

### OTROS ELEMENTOS DEL OFERTORIO OP. 8 A

En la escritura el compositor hace uso de valores ortocrónicos (Locatelli 1973) y proporciones espaciales, distribuyendo el texto en consecutivos rectángulos. Utiliza el pentagrama y giros melódicos tradicionales para recordar un elemento temático escogido del *Ofertorio* de la *Misa Campesina Nicaragüense*; además de la notación tradicional usa reguladores (< >) y otros indicadores de matiz, las bolutas solas para indicar un ritmo libre o silábico, pero de entonación fija. La doble barra de repetición utilizada en la tercera parte es modificada al agregar un punto para entender que se repita las veces necesarias.

El compositor indica la intencionalidad como *“declamación devota, pero libre”* para la tercera parte; sin embargo, no hace ninguna indicación ni referencia precisa de cómo se toma la ejecución del principio. Dentro de la dinámica del contrapunto utiliza como efecto especial, en las diferentes voces, las consonantes s, n, r, ch de algunas palabras, las cuales tomarán una relación sonora relevante, en primer plano, que en el lenguaje cotidiano no tienen.

Saca provecho del acento prosódico de las palabras para provocar un acento rítmico, que parece natural, así surge un tejido polirrítmico en la primera y la tercera parte. En la segunda parte, luego de exponer el tema melódico, hace propuestas en ritmo libre que podrán tener diferentes interpretaciones, esta tiene carácter homofónico y polirrítmico.

Voz I	ε ε ε	ε ε ε
Voz II	ξ ξ ξ ξ	ε ε
Voz III	εεεε	ξξξξ

Ejemplo de una posible Polirritmia del pasaje en mención.

Si se piensa cada obra como la representación mínima de la realidad del compositor, donde se da una interpretación de su entorno, nos encontraremos con algunos detalles recordatorios de esa realidad; por ejemplo, podemos encontrar una conexión entre la manera contrapuntística en que se recita la primera parte del *Ofertorio* recreando un espacio sonoro característico, este recuerda el rezar de los rosarios y misas a lo “meseteño”. Además, los rasgos de esta pieza nos pueden conectar a la liturgia tradicional o a la nueva teología.

### Inicio del *Ofertorio op. 8a*

En las obras de este compositor hay un transcurrir de lo tormentoso a la paz contemplativa, además, los finales los prefiere con un sentido de anticlímax. Se puede observar que, desde la primera parte, hay un juego cruzado de textos donde los versos se mezclan, este elemento es contrastante con la coda donde las tres voces dicen un solo texto de forma cada vez más pausada, hasta llegar al susurro y sin voz apagándose progresivamente. Así se entrega a Dios la piadosa oración de ofrendas con las cuales se comulgará y que “esperamos que aceptes Señor”. Esto puede ser un recuerdo de la afinidad franciscana del tico, de actitud más reservada, contrastando con el final del *Ofertorio* nicaragüense, alegre y festivo.

Llama la atención hacia el final, cómo crea un efecto especial dentro del murmullo y *senza voce* (en una especie de comunión de cuerpo y sangre “pero sangre de chiche de coyol”, repartida en las tres voces); dentro de ese efecto especial, lo más notorio es el recogimiento aportado hacia el rescate de la colectividad, con elementos más bien conocidos que extraños.

### Final del *Ofertorio op. 8a*

Dos elementos contrastantes entre el *Ofertorio* Nicaragüense y el opus analizado son: uno es acompañado y el otro a cappella, en el primero encontramos un carácter festivo y en el otro un carácter de recogimiento.

Aunque globalmente tiene forma fija, como lo expresa Carrillo en su tesis, es una obra libre porque tiene una amplia flexibilidad en la interpretación, cierto carácter de improvisación que le imprime libertades internamente. Le dará esto una relatividad de ejecución con importantes variaciones según el grupo, el director, así como el momento, brindará una nueva posibilidad de lectura-escritura; por ejemplo, luego del motivo melódico de la segunda parte, hay una serie de bloques sonoros y sonidos en los que no se precisa duración, así como tampoco lo precisa en los rectángulos de la primera parte, por lo tanto se está frente a una obra de carácter abierta.

### MODELO CRÍTICO

Se ha denominado modelo crítico a la propuesta de este compositor, ya que, la realidad constructiva de su obra es un trabajo reelaborado de otros textos: canciones meseteñas, *Misa Nicaragüense*, de Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Él lee interpretando los materiales que le son interesantes, los articula desde una nueva perspectiva, dando algo más.

En ese sentido, podemos pensar en Hans Georg Gadamer (1998) cuando, al usar la lectura de la poesía como modelo de toda lectura, dice, lectura es interpretación. Esto en Alfagüell se puede ver como un nuevo texto, la resemantización de un texto anterior, además, al tener otro intérprete músico y un público tendrá una nueva manera de entenderse.

En su teoría de lo bello, Hans-Georg Gadamer (1996) plantea que el objeto del arte es humanizar y buscar la permanencia del ser humano. Sin embargo, el arte es gratuito. Para Gadamer el arte es subjetivo, abierto en un proceso

constante de construcción, reconstrucción. La existencia de este proceso característico del arte se da a partir de una triada activadora, así, para que la confrontación objeto- sujeto sea superada, el filósofo le opone un nuevo vértice: el público. Este debe estar activo para que la asuma y se convierta en cómplice creativo.

En este sentido, el carácter abierto de la propuesta del motete de Alfagüell implica la necesidad de apertura del público y los coristas; lo cual puede ser muy provocativo, ya que la propuesta artística es subjetiva y da para una multiplicidad de significantes. Además, es provocativo para un público como el de San José, no acostumbrado a ser participativo, su actitud sigue repitiendo la del público que va al teatro o a la sala de concierto a ver lo que los otros hacen, para aplaudir e incluso auto aplaudirse.

Como recurso constructivo, la anticación de este compositor implica humanizar, es así como vuelve a la voz humana, esta es instrumento fundamental. El compositor de la obra analizada, lanza en otros trabajos, una carga política, en algunos a través de la risa, en otras simples provocaciones.

Esta vez el carácter de recogimiento de la pieza traza una perspectiva diferente y otras reacciones. El susurro, el secreto, nos llevan a la ceremonia privada o a la ceremonia total en la montaña, como se indicó anteriormente; al acercamiento con el Dios de la vida, la justicia del Evangelio y la utopía fraterna e igualitaria de Jesús y los apóstoles.

Según Gadamer, en la justificación del arte estriba una tridimensionalidad: la dimensión lúdica, la simbólica y la fiesta.

El principio de humanizar, mencionado antes, está en el juego: el juego sobrepasa el orden de la lógica cartesiana. El juego potencia el principio de libertad, lo subversivo y marca ruptura. El ofertorio aparece en el ordinario de la misa, es un momento donde se invita a la comunidad a compartir e intercambiar dones, forma parte de un discurso religioso. La obra analizada surge del discurso religioso, utiliza otra simbología, aunque el principio de compartir e intercambiar se mantiene. Recupera el origen del lenguaje al apoyarse en las consonantes, juega con ellas; rompe con el lenguaje litúrgico en el sentido de que, el nuevo texto musical surgido, no está en la norma del rito de la misa.

El símbolo rebasa, en el símbolo hay exceso y sobresignificación. El símbolo funda una historicidad, intersubjetiva y de interpretación, esta introduce ambivalencia. Para buscar elementos simbólicos en esta obra se debe tener en cuenta que se construye en una época de guerra, en el plano mundial tenemos la guerra fría, una lucha por la supremacía

de dos potencias económicas; en el centroamericano, se desarrollaban confrontaciones bélicas alentadas por las potencias en conflicto y sus secuaces.

De esta manera, elementos utilizados musicalmente muestran la angustia existencial del entorno: el contexto de la violencia. Incluso el acercamiento al ceremonial privado podría implicar una búsqueda de la no violencia, al apropiarse y resemantizar elementos considerados para la canción meseteña crea un nuevo símbolo con el cual se identifica.

Gadamer ha señalado cuatro características de la fiesta. En primer lugar, la fiesta es comunitaria, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa, rechaza todo aislamiento. Segundo, la fiesta es una actividad, se celebra y es intencional: celebramos al congregarnos por algo y la intención que nos une a todos impide la desintegración o la dispersión; en tercer lugar, la fiesta como actividad tiene un discurso propio: unos usos, estos han llegado a ser costumbres fijas y ordenadas y determinan el modo de celebrar. Por último, la fiesta ocurre en un tiempo total o único, no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos, frente al tiempo vacío y la medición cronológica está el tiempo uno o propio. La fiesta paraliza el carácter calculador con que solemos disponer del tiempo, interrumpe el fluir de la vida y nos hace acceder a un tiempo absoluto.

La fiesta es comunión, es compartir, es congregante. En el Ofertorio analizado se reúnen elementos dispares: tres voces que dirigen la fiesta y con ellas la misa campesina, elementos de música meseteña, música nicaragüense a través de la insinuación del tema melódico, rasgos del canto gregoriano, elementos de la música del siglo XX, la historicidad de la angustia existencial.

Como toda fiesta, la obra propone un discurso propio, este surge de la destrucción y la resemantización de otros. De igual manera toda fiesta tiene su propio tiempo, un tiempo al margen del tiempo real, un tiempo a la vez convergente, en esta obra coexisten y se dan cita, en la metáfora, la Edad Antigua, Media, Moderna y Postmoderna.

## CONCLUSIONES

Se ha visto, a través del desarrollo de este trabajo en torno al *Ofertorio op. 8a*, cómo la poética musical del compositor Mario Alfagüell utiliza como recurso constructivo lo que se ha llamado la anticación, el cual destruye y construye. En este proceso se demuestra la participación de la música meseteña, el *Ofertorio de la Misa Campesina Nicaragüense*, la utilización de técnicas musicales del siglo XX, entre otras.

Con la mezcla de palabras, y el privilegio con el cual se tratan las consonantes, pierde su connotación referencial,



se neutraliza y se vuelve color vocal, convirtiéndose en un efecto sonoro en la pieza analizada.

Finalmente, su propuesta se considera un modelo crítico a partir de la realidad constructiva. Al aplicar la hermenéutica del filósofo alemán, Hans George Gadamer, se concluye que:

La obra de arte es un organismo vivo, como tal, se transforma constantemente. Por tanto, esta propuesta considera tres dimensiones que se alternan y encuentran en negación constante, las cuales, según Gadamer, son la justificación del arte. En esa alteridad de elementos, se resaltan los considerados relevantes en la construcción analizada, y se han ubicado en las dimensiones correspondientes.

Luego de filtrar el *Ofertorio* de Alfagüell, por la propuesta de Gadamer, se determina que la anticación es un modelo crítico humanizante.

### NOTAS

- 1 Se agradece las colaboraciones especiales de María Benavides y Luis Monge.
- 2 Orellana trata sobre la influencia de su entorno sonoro en "Algunos aspectos sobre la noción de paisaje sonoro. Sensibilización al entorno acústico" y sobre útiles sonoros en "Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual", dos artículos que aparecen en el Informe Final del I Encuentro Centroamericano de Música Folklórica y Contemporánea, 1985.
- 3 Canción hablada; clase de producción de la voz, entre hablado y cantado. Fue introducido por el compositor Humperdick antes que Schöenberg.
- 4 En *The Thinking Ear*, R. Murray Schafer (1986), se plantea una didáctica de la ecología acústica donde, a partir de la voz y el oído humano, se llegue a experimentar un entorno acústico saludable para la vida humana, objetivo aún lejano de cumplir. La cuarta parte del libro *When words sing*, trata de jugar con la voz humana audible. Es un registro de experiencias con niños y jóvenes. Según lo dice en el prefacio, el propósito de esta parte fue trabajar con el sonido de los vocablos en bruto, para volver a empezar como el aborigen que no diferencia entre habla y canto, entre significado y sonoridad, a la importancia que la voz tuvo incluso en la Edad Media, cuando se podía sentir como la lengua moldeaba cada palabra.
- 5 Román Jacobson (1976) define como obra sincrética aquella que utiliza dos o más códigos diferentes simultáneamente. La canción, por ejemplo, nace de la negación y afirmación del texto musical y el poético; entonces, se dice que de la unión del texto lingüístico con el texto musical surge una representación híbrida.
- 6 Un motivo en música es una breve figura melódica o rítmica, esta puede estar contenida dentro del tema, es una partícula de este o una célula. Por tanto, una célula motívica.
- 7 Un canon es un recurso contrapuntístico en el cual la melodía de una voz se imita por otra voz.
- 8 La numeración de las notas como fa seis o la cuatro parte de una nomenclatura para saber la altura de estas relacionándolas con las octavas del piano que son nueve, la uno y la nueve son incompletas.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alfagüell Mario. 1994. *Música Poética Costarricense*. San José: Ed. Jiménez y Tanzi.
- Boff, Leonardo y otros. 1986. *Teología de la Liberación*. San José, Costa Rica: D.E.I.
- Borio, Gianmario. 1982. "Linguaggio e desemantizzazione in alcune composizioni vocali contemporanee". *Musica/ Realtá*. No. 8, págs. 85- 103.
- Carrillo, Juan Israel. 1993. *Survey of Choral Music by Costa Rican Composers*. Tesis doctoral de Universidad de Cincinnati. College Conservatory of Music.
- Eco, Umberto. 1990. *Obra abierta*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gadamer, H-G. 1996. *La actualidad de lo Bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Jiménez, Alexander (compilador). 1993. *Del Búho a los gorriones. Ensayos sobre postmodernidad*. San José, Costa Rica: Ediciones Guayacán.
- \_\_\_\_\_. 1998. *Nietzsche y la modernidad*. Heredia, Costa Rica: Editorial Fundación UNA.
- Jacobson, Román. 1976. *Nuevos ensayos de lingüística general*. México: Editorial Siglo XXI.
- Láscaris, Constantino. 1994. *El Costarricense*. 8a ed. San José, Costa Rica: EDUCA.
- López, Julio. 1988. *La música de la Posmodernidad*. Anthropos Editorial del Hombre.
- Medrano Suárez, Evelio. 1991. *La Música Contemporánea Costarricense en la Educación Secundaria: Una propuesta didáctica para novenos años*. Heredia, Costa Rica: CIDEA. UNA.
- Mora, Arnoldo. 1998. *Discursos: gestión 1994-1998*. San José, Costa Rica. Ministerio de Cultura Juventud y Deportes.
- Noller, Joachim. 1994. "Poetica Noniana. Appunti per progrediti". *Musica Realtá*. No.43, págs. 43-51.
- Pfister, Manfred. 1991. "¿Qué tan postmoderna es la intertextualidad?". *Criterios*. 29, I, págs. 10-11.
- Prieto, Emilia. 1978. *Romanzas Ticomeseña*. Serie folklor N° 2. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. Departamento de Publicaciones.
- Smith, Brindle. 1979. *La Nova Música*. Bosh Casa Editorial. Barcelona.
- DISCO
- Emilia Prieto – Mario Alfagüell. 2000. *Música Poética y Tradicional de Costa Rica*. Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.