

LA MÚSICA ESCÉNICA EN CENTRO AMÉRICA

Gerardo E. Meza Sandoval
gemeza@costarricense.cr

Recibido el 12 de agosto de 2009 - Aceptado el 28 de setiembre de 2009

RESUMEN

El presente trabajo abarca la producción musical escénica de un periodo de más de cien años. A partir de una investigación sobre la producción para de la ópera nace la inquietud por otros géneros escénicos, entonces se encontró un importante material a partir del cual se elabora este texto. Ópera, opereta, música incidental, música para ballet y danza, el espectáculo total y el cine penderán de una serie de datos históricos los cuales marcan una pauta para acercarnos a la producción musical de los países centroamericanos.

Palabras clave: Centroamérica - música escénica - música incidental - cine - danza - ballet-ópera

ABSTRACT

This work covers live musical production over a period of more than a century. Beginning from an investigation of opera productions questions about other live genres are raised, important materials that are the base of this work were found. Opera, operetta, incidental music, ballet and dance music, total spectacle and cinema hang from a series of historical facts which delineate an important norm that allows us to approach the musical production of Central America countries.

Key words: Central America - Scenic music - Incidental music - Cinema - Dance - Ballet - Opera

INTRODUCCIÓN

La música y la escena están unidas continuamente en las más diversas culturas de todos los continentes. En el proceso histórico las artes nacen como una unidad y solo con el desarrollo de las especialidades se separan: escenografía, música, director, actor, autor.

En la siguiente perspectiva sobre la música para espectáculos escénicos en Centroamérica se ha convenido partir de un principio: el arte en Mesoamérica, el Caribe centroamericano y sur, tienen en común la unidad con el todo. Esto se nota al estudiar la música o la arquitectura de la

tradición maya o de la tradición bribri en la que la religión engloba la explicación del universo, en esta explicación el mito es la base de todo un sistema de enseñanza aprendizaje (Jaén, 1996).

A partir del siglo XVI, con la colonización esta unidad se tambalea; sin embargo, a mediados del siglo XX se vuelve a tomar y fue utilizada en varias representaciones cuando se retoma la unidad de las artes como principio motor de espectáculos. Muchas manifestaciones populares que han experimentado transformaciones desde la época colonial como: las procesiones en Semana Santa de Antigua Guatemala, o el Baile de los Diablitos en Alta Talamanca Costa Rica,

la Fiesta del Macho Ratón en Nicaragua, pueden contarse como espectáculos totales, porque emplean la utilización de diversas artes, como la pintura, la música, el modelado, el teatro y la danza entre otras.

La utilización de varias manifestaciones artísticas en propuestas que nos acerquen a la acción conjunta de todas las artes, le hace merecedor de la definición de espectáculo total. Un poco como ocurre en la ópera del barroco y otro como en el ideal wagneriano de ensamblaje mítico del arte, pero incluso en el contexto de la praxis de los pueblos de la región centroamericana este ideal es desbordado con gran amplitud.

Al leer diferentes estudios sobre la historia musical de los países del área se ha visto que de la obra de los compositores escogidos en cada trabajo se privilegian ciertos géneros musicales, sinfonías, óperas si las tienen y música de cámara, en casos especiales, la música utilizada para obras teatrales, llamada música incidental. En el presente trabajo se trató de encontrar productores musicales que han realizado una práctica en colaboración con la gente de danza y de teatro. Sin embargo, por limitaciones surgidas no se hace un trabajo con la amplitud que se querría, pero al menos se espera que dé pauta para que otras personas ahonden sobre temas esbozados en esta propuesta.

Se aclara que en la investigación no se tomó en cuenta Belice, ni Panamá, porque fue hasta recientemente que se integraron a gravitar en la política centroamericana (Pérez Brignoli, 1989, 14). Esta situación los aleja en algunos aspectos del grupo, además existieron problemas de comunicación y de acceso a fuentes.

En la siguiente exposición se ha pensado un hilo conductor alrededor del cual penden la ópera, la música incidental, la música para ballet y danza, el espectáculo total y el cine.

LA ÓPERA

A partir de la segunda mitad del siglo XIX con el conflicto entre los liberales y conservadores, los países de la región vivieron importantes cambios políticos y sociales, de acuerdo a las

circunstancias experimentadas en cada uno, así será el impacto. Para algunos casos significará dejar atrás diversos aspectos del pasado colonial hispánico y adoptar algunos componentes de los modelos europeos y norteamericanos en los distintos aspectos de la vida social. Con los proyectos liberales surgieron nuevos grupos sociales, crecieron las clases medias, se desplazaron a los indígenas. Los liberales mostraron una enorme incapacidad para brindarles un espacio de ciudadanía (Fonseca, 1998, 156).

Durante la segunda mitad del siglo XIX el teatro fue la diversión predilecta de los grupos sociales más acaudalados de la región. El interés que las elites agro exportadoras tenían por la ópera como espectáculo de "cultura superior", motiva la construcción de teatros en un período de auge del comercio exportador, principalmente entre 1870 y 1930. De hecho la edificación del Teatro Nacional se considera como la conclusión de un ideal de progreso, muestra de refinamiento.

Los principales teatros de Centroamérica se construyeron durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. El más antiguo el llamado Teatro Carrera, después teatro Nacional de Guatemala se terminó en 1859, se inauguró con el drama **Torcuato Tasso** de Goldini. El Teatro Nacional de Costa Rica se inauguró con gran complacencia de la oligarquía cafetalera costarricense con la ópera **Fausto** de Charles Gounod en 1897, con una compañía francesa. Ambos teatros tienen en común que para la inauguración se han traído artistas de teatro y ópera internacionales.

El teatro de Santa Ana, en El Salvador, se inauguró con la ópera **Rigoletto** de Giuseppe



Verdi. Este teatro, al igual que otros creados con el auge cafetalero como el de Suchitoto y el de San Miguel, también en El Salvador, son gloriosos edificios orgullo de la clase agro exportadoras de los países centroamericanos.

En 1835 se presentó la primera ópera en Guatemala, en el Teatro Fedriani. Desde entonces aparecerán algunas óperas en esta ciudad, pero fue hasta la segunda década del siguiente siglo cuando se estrenó una de autor guatemalteco, Jesús Castillo (1877-1946), cuya ópera con temática indígena se titula, **Quiché Vinák**, se estrenó en ciudad de Guatemala en 1924, es basada en una profecía indígena. Escolástico Andrino (1817-18629), escribió su ópera **La mora generosa** alrededor de 1852, pero al abordar las fuentes se encontraron contradicciones ya que algunas sostienen que está incompleta. También destaca la obra de José Castañeda (1898-1983), quien utilizó textos del novelista Miguel Ángel Asturias, en sus óperas **Lipolidón** e **Imágenes de nacimiento** (1933).

El período de los liberales es una época de transformaciones urbanas y de modificaciones en la tenencia de tierra. Los cambios que llegaron con las exportaciones de café variaron hábitos, trajeron nuevos patrones de consumo, ocio y entretenimiento. Las clases altas mostrarán un refinamiento en sus costumbres, aunque este no se extendió a sus relaciones económicas, sociales y políticas con los sectores subordinados. Durante la segunda mitad del siglo XIX aparecieron en Centroamérica los primeros grupos de intelectuales y artistas que intentarían una literatura y un arte nacional. Sin embargo, por su alienación cultural, sus preferencias por lo europeo, estos grupos fueron incapaces de apropiarse de su entorno y fueron los extranjeros, desde afuera, los que les hicieron descubrir sus riquezas.

Habrá que esperar la literatura costumbrista para integrar al campesino y que la corriente literaria indigenista descubra al indígena para que estos grupos sean tomados en cuenta como temas literarios. Siguiendo la tendencia nacionalista de la literatura, en la composición operística se tomarán temas nacionales e indígenas como estímulo creativo, pero el lenguaje musical no siempre reelaborará elementos del entorno, más

bien es la temática literaria y no la musical la que identificará el nacionalismo.

En lo extenso de Latinoamérica se conocen óperas de muchos compositores, así en la literatura se menciona el éxito del estreno de la ópera **Il Guarany** de Carlos Gomes (1836-1896) de Brasil. Esta tiene como figura central a un indio brasileño, pero su música está escrita dentro de la mejor tradición italiana. El musicólogo brasileño José María Neves destaca a Gomes como exponente de la escuela romántica europea, por lo que es normal que toque entre sus temas uno que se interese por los indígenas de su país, esto lo marca en la tendencia nacionalista (Neves 1985:204).

En Centroamérica, el nicaragüense Luis Delgadillo (1887-1961), tiene dos óperas: **Final de Norma** con libreto de Pedro Alarcón (1914-1930) y **Mabaltayán** (1942) ópera indígena en un acto, libreto de Rodolfo Arana. Tiene además, cuatro operetas con temas nacionalistas, entre ellas, **La rosa del Paraíso** con libreto de Hernán Robledo y **Tertulia de Correos** libreto de José Antonio Cerna.

Es importante destacar que a pesar del esfuerzo que implica la composición de óperas y debido al interés por el repertorio internacional son relativamente pocas las obras estrenadas en los diferentes países, más aún, una vez estrenadas pocas son las que se reponen. En Costa Rica, dos puertorriqueños inician la producción musical para escena, Eduardo Cuevas con **El Marqués de Talamanca**, letra de Carlos Gagini y Mateo Founier con la zarzuela, **Los huérfanos**. Julio Fonseca (1885-1950), escribió la opereta infantil **Caperucita encarnada**, en la cual usa un texto de la escritora Carmen Lyra. Julio Mata (1899-1969), cuenta con dos operetas, estrenadas en el Teatro Nacional de Costa Rica, a saber: **Toyupán**



"Maracalá", ópera del compositor Benjamin Gutiérrez. De izquierda a derecha, con el premio, el compositor Gutiérrez y el director de la Orquesta don Hugo Mariani.

y **Rosas de Norgaria**. De este país se tiene una interesante lista de compositores y obras las cuales se pueden consultar en el libro *La música en Costa Rica* de Bernal Flores (1978:91-102).

Durante la segunda mitad del siglo XX, en Costa Rica se hicieron varias óperas, de tal manera aparecen las obras de Benjamín Gutiérrez **Marianela**, basada en su homónima de Benito Pérez Galdós, la cual será el inicio oficial de este compositor en la década del cincuenta. Esta obra implica para el compositor un éxito pocas veces visto en Costa Rica. Los periódicos de la época, muestran alrededor de diez artículos relacionados con el estreno. Posteriormente escribirá **Las dos Evas** en la década del sesenta, luego **El Regalo de los Dioses** y **El Pájaro del Crepúsculo**, estrenadas con relativo éxito durante la década de 1980.

El compositor Bernal Flores cuenta con una ópera estrenada en 1964 en idioma inglés **The land of heart's desire**, obra en lenguaje atonal. Para la década de 1980 aparecen dos partes de la trilogía con temas indígenas del compositor Jorge Luis Acevedo **Mamaduka** (1983), **Serrabá** (1986) y **Sukia** (1997). Hacia mediados de los noventa aparece la ópera de Carlos José Castro, **Gobierno de ALCOA**. En el año 2006 el compositor Mario Alfagüell estrenó una ópera que obtiene un éxito importante y similar que la ópera prima de Gutiérrez genera muchos artículos.

En Guatemala surgen las producciones de Joaquín Orellana, **Primitiva grande** (1973), **Cantata Dialéctica** (1974) y **Desde los cerros de Iiom** (1991-1992), denominadas por el compositor como ópera teatro. Estas obras al lado de la cantata escénica de Dieter Lehnhoff, **Emulo Lipolidón** (1973) cierran una lista que según nuestro criterio es incompleta, lo anterior por dos razones, no se tiene una exhaustiva información de las producciones existentes en todo Centroamérica y porque Orellana y Lehnhoff han trabajado algunos híbridos escénicos abordados más adelante.

A partir de las exportaciones del café se inicia un nuevo contacto con Europa que genera un interés especial por algunas actividades sociales y artísticas que dieron impulso a

cambios culturales, de consumo y la creación de instituciones como el Teatro Nacional. Durante esa época se intensifica la llegada de compañías teatrales y de ópera, lo cual motiva a los compositores centroamericanos a escribir obras escénicas como la ópera, la opereta y la zarzuela. En el siguiente apartado dedicamos un espacio a la composición de música incidental.

MÚSICA INCIDENTAL

Se ha documentado que con la construcción de teatros en diferentes ciudades de los países centroamericanos aparecieron una serie de compañías de teatro y ópera realizando giras por la región. La motivación generada provoca interés en compositores de la región en la composición de óperas el género mayor, y sus hermanas menores la opereta y la zarzuela. Sin embargo, no aparece en la bibliografía revisada hasta ahora, colaboraciones de compositores centroamericanos en obras de teatro, sino hasta ya entrado el siglo XX.

Es hasta la aparición de los trabajos para teatro de Ricardo Castillo (1894-1966), **Ixcuic** en 1945 y **Quiché Achí** ambas con textos de Carlos Rodríguez Cerna en 1947, cuando se puede asegurar la inscripción de una obra de este tipo; sin embargo, se sospecha que la inspección de fuentes un poco más afondo, en diferentes países del área centroamericana, pueden arrojar otros datos más halagüeños.

Por su parte el costarricense Carlos Enrique Vargas colaboró en la obra de Sófocles, **Antígona** por una solicitud del Teatro Universitario en la década del sesenta, el compositor consideró ésta su obra más importante (Campos 2003:80-81). La instrumentación original de ésta llama la atención, ya que solo incluye violas, violonchelos y timbales, sin violines. Posteriormente en Guatemala, Dieter Lehnhoff, ofrece varios aportes. También Jorge Álvaro Sarmiento compuso para **El vendedor de máscaras**, una obra de Girón Cerna. Joaquín Orellana trabajó en **La profecía** (1989). El salvadoreño Ángel Duarte ha construido música para las obras clásicas **Edipo Rey** (1974) y **Medea** (1975).

Desde el decenio de 1950, la guerra fría enfrentó dos potencias económicas con intereses expansionistas, la Unión Soviética y Estados Unidos. El conflicto se mantuvo hasta 1989, cuando se dio la caída del muro de Berlín. La década de 1960 fue convulsa porque las clases medias y bajas despertaron hacia una conciencia social e intensificaron su descontento en varios niveles. Además, en Latinoamérica países como Chile, Argentina, Nicaragua y El Salvador experimentaron luchas armadas contra las viejas dictaduras, lo que produjo un aumento de exiliados.

Con esta situación en los años setenta ocurrió un fenómeno interesante en la escena teatral costarricense; la mayoría de los montajes tenían su propia música escrita especialmente para cada uno. Este espacio creado por los directores teatrales fue defendido en su momento; la experiencia del teatro trascenderá a la danza como se verá más adelante. Es así como aparece la figura de Adrián Goizueta, un argentino exiliado, activo en este país, quien llega a contar con trabajos para más de cuarenta piezas teatrales, entre las que se destacan, **Murámonos Federico**, basada en la novela de Joaquín Gutiérrez y **Topografía de un desnudo**. Otros compositores que apoyaron la escena musical de esa época fueron el uruguayo Diego Díaz, así como los costarricenses Luis Diego Herra y Francisco Castillo.

Durante la década del ochenta destaca la figura musical de Fidel Gamboa con una intensa participación en producciones de diversas compañías, como ejemplo se destaca la música para la obra **Romeo y Julieta**, con la compañía de la Universidad Nacional en un montaje de Remberto Chávez de 1989.

En el caso de Costa Rica en la década del noventa coexistían al menos tres generaciones de compositores produciendo música para diversas actividades. De la última promoción Otto Castro, Carlos Castro y Adrián Ortiz fueron los compositores más activos en música incidental.

MÚSICA PARA BALLETS Y DANZA

Durante el período de 1930 a 1979, en la región centroamericana se buscó un nuevo modelo

de crecimiento económico. Es un período en el cual se enfrentan los retos del subdesarrollo a través de diferentes esfuerzos. Se busca la modernización de las estructuras económicas y políticas heredadas del pasado, así como nuevo modelo de crecimiento económico. Aunque la dependencia económica del modelo agroexportador había enfrentado en otras oportunidades diversas crisis antes de 1929, la caída de los precios del banano y el café significó para Honduras, El Salvador, Guatemala, Costa Rica y Nicaragua, una reducción brutal en sus ingresos.

La reacción de los gobiernos fue inmediata; con el estancamiento del modelo económico se buscó una nueva salida, pero hubo que esperar hasta los cambios propiciados por la Segunda Guerra Mundial para una recuperación económica, como la construcción de la Carretera Panamericana que facilitaría el intercambio entre los pueblos y los países del área.

Durante la época del conflicto bélico se sacó provecho de producciones no tradicionales de exportación como el caucho, la cabuya y la cinchona, con lo cual se experimenta un mejoramiento económico en la región. Aunque el costo de vida subió, había signos evidentes de que el progreso generaría sus frutos. Al iniciar la posguerra se necesitaba encontrar otras alternativas de producción pues era claro que depender del monocultivo para la exportación era peligroso. La modernización generada en la posguerra tuvo su auge en la diversificación de exportaciones, al introducirse nuevos cultivos, así como la industrialización y la ganadería.

En este período surgieron algunos cambios en la actividad musical centroamericana específicamente en los lenguajes y en las relaciones con otras actividades artísticas, así lo veremos con respecto al ballet y la danza. Al leer sobre montajes del Ballet Tico de la maestra Margarita Esquivel Rohrmoser en un reportaje en el periódico La Prensa Libre de año 1942, se aprecia que el repertorio musical utilizado contiene obras de Franz Liszt, Peter Tchaikovsky, Jean Sibelius y Jacques Offenbach, lo que denota la importancia de los compositores europeos en el ballet clásico.

Aunque aparecen obras para ballet en Centroamérica antes de la segunda mitad del

siglo XX, parece poco significativa la cantidad en relación con el número de colaboraciones que se darán posteriormente con la danza escénica, para la cual se escribirá mucha música original. Salvo este dato, la producción musical para danza y ballet tiene sus representantes en toda Centroamérica. En Guatemala se pueden mencionar obras como **Objetos rituales** (1983) de David Gandarias que aparece subtitulada como pieza coreográfica. De Ricardo Castillo se citan, sus ballets **Paál Kabá** (1940) y **Estelas de Tikal**. José Castañeda también escribió el ballet **La serpiente emplumada**. También en Guatemala con las obras de Jorge Sarmiento se acrecienta el repertorio centroamericano con sus obras en dos partes, **Estampas del Popol Vuh I** (1958), II (1972) para orquesta, danza y teatro, también es importante su **Sinfonía Coreográfica**, obra que data de 1965-66.

Joaquín Orellana compone su **Ballet Contrastes** Tema y Variante para orquesta con cinta magnetofónica en 1963. Esta obra fue creada por petición del coreógrafo Alberto Castañeda y estrenada en la temporada de ese mismo año. Sobre su importancia cabe destacar, que es la primera vez que un compositor del área centroamericana utiliza material pregrabado en una obra para mezclar con la orquesta sinfónica, de esta manera se convierte en una obra pionera en ese ámbito de la composición musical.

Enrique Anleu Díaz compuso la suite de ballet **Sayabil** (1963) y la obra **Escena y Rito**, subtitulada ensayo coreográfico de 1970. Se puede decir que al lado del ballet, la danza buscará nuevos públicos y la colaboración musical de jóvenes compositores menos conocidos, como es caso del compositor Pablo Alvarado, exmiembro del grupo de rock guatemalteco Alux Anuhal, quien ha construido una serie de colaboraciones importantes.

Las mujeres compositoras obtuvieron éxito con algunas de sus obras para ballet, este es el caso de la costarricense Rocío Sanz quien tiene una **Suite de Ballet** de 1959. En El Salvador, se cita el ballet **Nahualismo** de María de Baratta como su obra de mayores dimensiones; basado en un ritual indígena donde el poder del espíritu superior encarna en serpiente o tigre.

Germán Cáceres presenta un ballet para orquesta de 1978 basado en el texto de **Bálsamo** de Darío Dossier. Esteban Servellón escribió para la compañía de Alcina Alonso tres ballets que se presentaron en los años cincuenta. También existen obras que los compositores las han pensado para ser bailadas, pero no han sido llevadas a escena por ningún grupo, por ejemplo la obra de Manuel Carcache titulada **Terpsícore Borracha de Amor**, obra presentada en el VII Festival de Música Contemporánea de El Salvador.

Por su lado, la hondureña Jimena Andoni tiene una obra que ha llamado la atención, denominada **El ser humano** para cuarteto de cuerdas, dos guitarras y dos bailarines. Luis Degadillo de Nicaragua tiene el ballet **La cabeza del Rabí** (1942) y un ballet infantil.

Similar a lo ocurrido en la experiencia teatral costarricense la danza se convierte en un importante espacio de colaboración en el cual tanto compositores, como bailarines y coreógrafos ganan. La colaboración con la escena, permite a los directores satisfacer sus necesidades, a los compositores desarrollar espacios creativos lo que eleva la calidad musical porque estos desarrollan la práctica creativa y pueden escuchar sus materiales.

Si ya en la década del setenta, compositores como Benjamín Gutiérrez, Diego Díaz y Francisco Castillo habían colaborado en espectáculos de danza, en la siguiente, el número de colaboraciones y colaboradores se amplió. Aparecen otros compositores como Luis Diego Herra, Adrián Goizueta, Fidel Gamboa. Por eso la investigadora Marta Ávila aduce que es la época dorada de la actividad conjunta produciendo espectáculos de alto nivel (Ávila 2000:3). Para la década del noventa aparecen otros compositores como Alberto Campos, Walter Flores, Mario Solera y Manuel Obregón.

ESPECTÁCULO TOTAL

Las diversas propuestas estéticas que se dan en el mundo durante el siglo XX plantean una serie de rupturas, que van desde la literatura

que busca mezclar personajes, tiempo y espacio, o el teatro que rompe con la dictadura del autor y surgen una serie de hibridaciones como la propuesta de teatro total, a partir de lo que algunos han llamado lenguaje total cuya intención consiste en amalgamar todas las artes de manera diferente a la propuesta del siglo XVIII. De ahí las propuestas como el teatro colectivo o el musiktheater, música teatro, entre otras. En Centroamérica surgen propuestas como *música acción*, se da continuidad a la danza teatro y se hacen obras colectivas.

Como se decía antes, con la modernización durante la postguerra se vislumbraron importantes cambios, la población de las ciudades aumentó, hubo un desplazamiento del campo a la ciudad, aumentó la industria y varió el tipo de productos comercializables. Estos cambios producidos tanto en el campo como en las ciudades afectaron en varios niveles el paisaje. De esta manera, el paisaje visual, como el paisaje sonoro tuvieron transformaciones. Estos cambios afectaron las diversas producciones estéticas en Latinoamérica, y en la región centroamericana también se encuentran sus consecuencias. En este ámbito se puede entender la propuesta de Joaquín Orellana, cuando anotaba en una publicación de 1975, que al deambular con nuevos oídos por las calles del pueblo, se podrá captar infinitas voces ambientales. Por eso propone en otro lugar de su planteamiento, gestar una nueva propuesta con las voces telúricas y de la raza que sería de por sí contestataria a la era tecnológica. Esta propuesta supera la de los intelectuales, músicos y artistas de finales del siglo XIX que fueron incapaces de apropiarse de su entorno y descubrir sus riquezas, y explorar más ampliamente el "paisaje sonoro social".

El trabajo que en Guatemala Joaquín Orellana llama *música acción*, es un ejemplo de cómo los músicos se apuntan a la búsqueda de un lenguaje que incluye el sonido y lo escénico. La **Cantata dialéctica** antecede su nuevo concepto en el que contrapone la orquesta sinfónica y el coro mixto tradicional al ensamble que desarrolla sonoridades propias de su estilo dentro del marco de acciones escénicas. En el caso de sus obras **Tzulumanachi** (1979) y **Santanadazatán** (1980),

ya dentro del concepto señalado como música acción, la coreografía y la conducta escénica de los individuos durante la ejecución están fijadas en la partitura.

En Costa Rica, el proyecto dirigido por Rogelio López desde la década del setenta, que más tarde será Danza Universitaria procuró crear una obra interdisciplinaria donde la música, la danza y la plástica escénica fueran un todo, lo cual significa una búsqueda de lenguaje total, donde el músico, el bailarín, y el escenógrafo compartirían la creación en diálogo constante. Representa un sueño desmitificador de la obra de arte que se une al ideal en boga en muchos lugares desde mediados de siglo XX, pero que en este país no llega a plasmarse totalmente. En 1977 Francisco Castillo compuso **Controversias**, una pieza para oboe fue bailada por el grupo universitario, luego **Gente de sol** para soprano, orquesta, coro y grupo popular. Es por lo anterior que según Marta Ávila, Castillo se convierte en el primer compositor nacional que escribe música para ser bailada por un grupo profesional de danza.

También en Costa Rica se desarrolló una tendencia conocida como teatro – danza con propuestas sumamente interesantes. De esta surgieron montajes como **El hombre y la barca** trabajo dirigido por Jean Moulart y Nandayure Harvey, con música de Fidel Gamboa en 1990. El mismo compositor participó en algo similar en 1994 con Jimmy Ortiz en **Inhombre**.

El guatemalteco Dieter Lehnhoff con su **Streichquartett** de 1974, participó de lo que en Alemania se llama musiktheater equivalente a la teatro danza desarrollado en Costa Rica, pero acercando al músico al movimiento. Dicha obra Lehnhoff denominada como obra de teatro, vocalizo para voces, veintitrés actores y cuarteto de cuerdas. Otra obra dentro de la misma línea es **Milapera super star** (1977), comedia musical con texto del mismo compositor para compañía de danza, grupo de mimo, narrador, pequeño coro mixto, cuatro, guitarra, piano y percusión folklórica.

El espectáculo total tiene otra salida, se conoce como *teatro de la calle*, un trabajo de ruptura con respecto al teatro realizado en

escenarios cerrados. Este se generó en los años sesenta en varios lugares de Latinoamérica, fundamentalmente en Colombia y México, e intenta generar obras con métodos de creación colectiva y de los Happenings. Son grupos que nacen dentro de la confluencia de los movimientos de renovación, intentan romper con lo institucionalizado y quieren ampliar, difundir y multiplicar los creadores y receptores de teatro. Heredero de esta experiencia es lo que el mentor del grupo Diquis Tiquis, Alejandro Tossati (Tossati 1989), llama *teatro del territorio*, una propuesta que aprovecha la experiencia compleja de las tradiciones de las localidades, su música, su fiesta, su colectividad. Se ha destacado esta experiencia en el entendido que en sus espectáculos se retoma como principio motor, la unidad de las artes con la utilización de la mascarada, la música, las pinturas en el piso y las paredes y la fiesta.

Otra propuesta relacionada con el espectáculo total es la planteada por el hondureño Murillo Selva y el grupo de las comunidades Garífuna de Honduras, mezcla la creación colectiva. En este caso los músicos de la zona ponen la música, es importante recordar que uno de los elementos característicos de los pueblos caribeños es precisamente la creación colectiva. Este tipo de producción en alguna medida funciona como resistencia a tradición occidental del autor.

La modernidad de las oligarquías subordinó las formas culturales heredadas en el istmo desde la época precolombina y colonial, pero no las desapareció. Con la globalización y desaparición de fronteras se aglutinan algunos elementos, en este movimiento se recuperan y se resemantizan textos utilizados como elementos de resistencia, en el caso de las producciones totales y sobre todo en las últimas dos propuestas recién mencionadas, Diquis Tiquis y Murillo Selva, estos aparatos juegan un papel de gran importancia.

CINE

Las visitas regulares de compañías de teatro y ópera iniciadas en la segunda mitad del siglo XIX se repitieron hasta el inicio de la

Primera Guerra Mundial en 1914, posteriormente se reduce a lo esporádico, así mismo las compañías de ópera itinerantes tienden a desaparecer. Las ciudades Latinoamericanas tienen un crecimiento galopante, en el caso de las principales ciudades Centroamericanas al finalizar el siglo XX viven el colapso. La industrialización iniciada en la década de los años cincuenta, se asocia al desplazamiento de pequeños productores que buscan trabajo en otras partes, lo cual provoca un crecimiento desmedido de las ciudades principales. Se acrecienta la pobreza urbana y se producen nuevas experiencias.

Las décadas del cincuenta y sesenta estuvieron colmadas de proyectos de modernización económica y desarrollo social, que finalizaron violentamente en Nicaragua y Guatemala, posteriormente se une a esta situación El Salvador. Sin embargo, en los otros países se logró evitar una situación similar ya que había una relativa ausencia de conflictos sociales y se tenían los mecanismos políticos de conciliación y negociación para aplacar la creciente temperatura.

Los intereses de los habitantes de las grandes zonas urbanas variaron sustancialmente, si en el primero y segundo decenio las elites preferían el teatro y la ópera, las transnacionales de la moda, finalizando la década del sesenta, habían impuesto otros gustos. Después de 1914 el cine fue tomando más importancia que el teatro, al punto que teatros como el de Suchitoto fue transformado en cine, luego apareció el radio y el fonógrafo. Posteriormente será el automóvil el nuevo símbolo de progreso. Con la aparición del cine, el radio, el fonógrafo y después la televisión se dieron otras formas de consumo estético las cuales generaron también una apropiación diferencial.

Hacia el sesenta hay una minimización del mundo rural por el urbano, es así como casi la mitad de la población centroamericana había nacido en las ciudades o se había trasladado a estas. Es durante este período que los artistas, literatos e intelectuales construyeron lo que se ha considerado como las primeras elaboraciones sobre su propio ser e identidad, la identidad y cultura mestiza. Sin embargo, hay que destacar que esta concepción se da desde las identidades nacionales y no dentro de la complejidad regional.

La concientización surgida a partir del descontento en todos los niveles, crearon condiciones para que las luchas sociales y políticas derivaran en violencia y guerra civil. Paralelo a esto surge un movimiento cultural donde la noción de compromiso, entendida esta como la necesidad del escritor, artista, músico, el intelectual ejerza con su obra y su vida una práctica destinada a transformar su sociedad. Con el triunfo de la revolución sandinista en 1979 se cerró una época. El cine y los cortos metrajes serán utilizados por algunos grupos para concientizar y educar.

De esa necesidad de educar parte la composición **Sones de antaño** de Dieter Lehnhoff compositor guatemalteco, así como su suite del filme **Antigua** (1984). Con esto encontramos la participación de compositores conocidos en nuestro recorrido por la música de escena en Centroamérica. Otros guatemaltecos que ha trabajado música para cine son Lester Godinez, Joaquín Orellana e Igor de Gandarias.

El corto metraje fue una alternativa de cine desarrollada en la década de los setenta, este sirvió para que varios compositores realizaran propuestas. En Nicaragua encontramos la participación Pablo Antonio Buitrago Molina en los cortos **Manuel** y **Centerfield**, y la película **Los peces** una producción cubano-nicaragüense.

Con la gran cantidad de música incidental, música para cine y para su programa de radio, se destaca la compositora costarricense Rocío Sanz, quien aunque desarrolló toda su carrera fuera de Costa Rica, supera en estos rubros la producción de los compositores de su generación. Por su lado el compositor Bernal Flores aporta material para la película **Punto de Encuentro**, sobre arqueología costarricense producida por el Departamento de Cine de la Unión Panamericana. Benjamín Gutiérrez compone la música para la película **La Segua**, producción costarricense. Compositores como Adrián Goizueta, Fidel Gamboa y María Pretiz entre otros han dado aportes al cine en este último país. Para la producción cinematográfica **Asesinato en el Meneo**, el compositor Vinicio Meza escribió el material sonoro.

La década de 1980 fue llamada la "década perdida" en términos económicos y sociales, ya

que ningún país latinoamericano creció económicamente (Quesada 1994:115, Molina, Palmer 1994:115). Además, fue la década de la guerra, la revolución y de la intervención más cruenta en Centroamérica. Fue un período donde se acrecentaron las desigualdades sociales. Elementos presentes en las denuncias de muchas producciones artísticas centroamericanas de ese momento: pintura, producción literaria, teatro, corto metraje o la danza entre otros. Es el período en que los organismos financieros internacionales lanzaron una serie de programas basados en principios doctrinarios neoliberales que afectaron el deterioro del nivel de vida de los estratos medios urbanos y de los núcleos más pobres de la región. El resultado fue el aumento de la inflación, el desempleo y la pobreza.

En la década de 1990 cambiaron nuevamente los gustos en la cultura y el ocio, disminuyó la población que acudía a ciertos lugares de diversión como el cine, teatro, salones de baile y conciertos. Al punto que si el cine sustituyó al teatro y algunos de estos se convirtieron en salas de cine, en los noventa algunos cines se cambiaron en templos evangélicos en ciudades como Tegucigalpa, Guatemala y San José, o en otras más pequeñas. Lo que no se debe olvidar es que este fenómeno se dio a partir de que los medios masivos de comunicación ingresaron en las casas, y por otro lado, los niveles de seguridad ciudadana disminuyeron, por lo que las personas optaron por quedarse en su casa frente al televisor o su computadora que ir al estadio, al cine o al teatro.

CONCLUSIONES

Al finalizar este esbozo sobre la producción musical para la escena en Centroamérica nos percatamos que este abarca un período sumamente escabroso. Se inició con los liberales, pasó por una época de debilitamiento de estos y finalizó con un aplastante neoliberalismo.

Se ha podido observar como desde las preferencias por el teatro y la ópera se va operando una serie de cambios en los gustos y las tendencias pero que a pesar de las grandes transnacionales del gusto sobreviven en la resistencia

manifestaciones que mantienen elementos precolombinos como puede ser la festividad del Cristo de Esquipulas en Nicoya, Costa Rica. En esta todavía se festeja a través del sincretismo religioso una deidad nahuat. Otras mantienen elementos de la colonia como las procesiones de Semana Santa en Antigua Guatemala.

Se destaca que la modernidad de las oligarquías subordinó las formas culturales heredadas en el istmo desde la época precolombina y colonial, pero no las desapareció. Más bien al llegar el final del siglo XX algunos elementos se recuperan, se resemantizan y se utilizan como elementos de resistencia a la globalización.

Se ha anotado que si bien la construcción de ópera, zarzuela y opereta se inicia en la segunda mitad del siglo XIX, es durante la primera mitad del XX que se da un mayor auge. En la segunda parte de este último siglo aparecen nuevas óperas pero al lado de estas, se apreciaron otras expresiones que buscan extender el concepto de obra total.

Se han visto manifestaciones como las propuestas que dirige Rafael Murillo Selva. Esta propuesta surgida en la región del Caribe hondureño da importancia a la creación colectiva. En alguna medida la asimila y la hace diferente a la propuesta del grupo Dikis Tiquis de Costa Rica. Destacamos las hibridaciones de los guatemaltecos como Orellana con su *música acción* y Lehnhoff con *musiktheater*.

Sin duda, el híbrido más complejo que apareció en el mundo durante el siglo XX fue el cine y con éste el corto metraje, es utilizado con fines políticos y educativos. En Centroamérica aparecieron durante las décadas posteriores al setenta una gran cantidad de producción cinematográfica, en este trabajo se han nombrado algunos ejemplos con el fin de motivar a otros investigadores para ahondar en esta temática.

También se subrayó que desde la década del 1920 la preocupación por la cuestión social, la pobreza y la ignorancia en que vivían grandes contingentes de población fue tema para pensadores y artistas centroamericanos. Pero la actitud con la que se tratan estos temas en el período de 1930 a 1980 es más beligerante.

Paralelo a la situación candente de los años setentas en Centroamérica había surgido un movimiento donde el compromiso social y político de los artistas era lo esencial. Es por esta razón que las propuestas teatrales y coreográficas de esta década y la siguiente en Costa Rica, a pesar que no vivía la guerra en carne propia, estaban más comprometidas con los movimientos armados y políticos que estaban ocurriendo en el resto de la región. Así aparecieron temáticas como el exilio, la represión y la crítica social, de las que participaron varios compositores.

Escritores como el salvadoreño Roque Dalton y el guatemalteco Otto René Castillo se convierten en paradigmas de una conducta de escritor. Escritores de otra generación como Carlos Luis Fallas de Costa Rica, Luis Cardoza y Aragón sientan las bases para la generación antes mencionada. Sin embargo, en la década de los noventa esta beligerancia tiende a atenuarse.

No se puede dejar de destacar el hecho de que en Centroamérica se repite una separación entre las clases altas y las clases populares; entre la cultura urbana y la rural al igual que en el resto de Latinoamérica. Así: *El centralismo político en la ciudad capital y del mundo urbano en general es revelador del papel subalterno que han tenido las clases populares rurales en la historia de la región.* (Acuña 2002:363):

La situación planteada por Acuña se repite y tiende a acentuarse a fines del siglo XX. Por ejemplo, la mayor concentración de centros para representaciones artísticas están en las ciudades capitales, tanto como salas de exposición. En este sentido, queda inconcluso el propósito democratizador de la cultura, planteado por la social democracia en un país como Costa Rica, lo que motiva e incluso genera diversos grados de resistencia.

Si bien es cierto como dice Dieter Lehnhoff que: *Las oportunidades de presentar música nueva no son demasiado abundantes, como tampoco son cotidianos los encargos de música nueva...* (Lehnhoff 1994:41). Al ver el lugar que ocupa la composición en Centroamérica se puede decir que el beneficio y espacio brindado en la danza y el teatro costarricense a la música es único ya que instituciones que deberían estimular

la creación nueva de manera significativa a veces se niegan y otras no cuentan con los recursos necesarios. Pero con todo y las limitaciones económicas que estos espectáculos tuvieron en su época, el impulso que dieron fue extraordinario.

De acuerdo con lo anterior existe una continuidad musical a través de obras escénicas. Se puede recalcar que la creación artística y las diferentes manifestaciones de la cultura siguen ocupando un lugar importante en la sociedad centroamericana a pesar de los embates políticos y económicos experimentados a lo largo de los cien años observados. Lejos de desaparecer o debilitarse se convierten en producciones que concientizan, generan crítica, propician encuentros y enuncian identidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez F., Salas A. I. (2003) *La música en Nicaragua*. Programa interdisciplinario en Artes y Letras de Centroamérica. Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia.
- Anleu Díaz, E. (1991) *Historia crítica de la música en Guatemala*. Ediciones Artmis Guatemala
- Antich J., Corrales A., Vargas R. (s.f.e.) *La Música en Honduras*. Programa interdisciplinario en Artes y Letras de Centroamérica. Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia.
- Avila, M. (1995) *La música para la coreografía en Costa Rica*. Suplemento Cultural N 30 Programa Cultura e Identidad CIDEA Octubre - Diciembre.
- Avila M., Flores M., Monge L. (2003) *Un acercamiento a la música de Guatemala*. Programa interdisciplinario en Artes y Letras de Centroamérica. Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia.
- Avila M. (2000) "Compases coreográficos para una escena tica". Revista Escena a 23 N° 46 Universidad de Costa Rica
- _____. (2002) *Antología. Historia de la danza costarricense*. Material inédito usado en el curso DAA440 Historia de la danza IV. Facilitado amablemente por la compiladora.
- Cáceres, G. (1998) *La música en el Salvador*. Anuario Musical Cultura de Guatemala. Año XIX, vol III setiembre diciembre. Págs 77-92
- Campos Cantero, A. (2003) *Carlos Enrique Vargas vida y música*. Editorial EUNED. Costa Rica.
- Carmona J., Haug N., Marín E. y Valle L. (2003) *PANAMÁ: UN ACERCAMIENTO A SUS EXPRESIONES MUSICALES* Programa interdisciplinario en Artes y Letras de Centroamérica. Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia. En CD.
- Fonseca E. (1998) *Centroamérica: Su historia* FLACSO EDCA San José Costa Rica
- Flores B. (1978) *La música en Costa Rica*. Editorial Costa Rica, San José
- Jaén, A. (1996) *Las pirámides: números de piedra*. Liga Maya
- Lehnhoff, D. (1994) "Tendencias en la creación musical centroamericana del siglo XX". Año XV vol.III setiembre diciembre págs 31-52 Universidad Rafael Landívar Instituto de Musicología.
- (1997) Anuario Musical Cultura de Guatemala. "La propuesta estética de Joaquín Orellana". Año XVIII, vol IV setiembre diciembre. Págs 111-113 Universidad Rafael Landívar Instituto de Musicología
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a la mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili. 2da ed.
- Meza G., Troyo S., Vargas H. (2003) *La música académica en El Salvador. Trabajo de investigación y recopilación*. Mimeo Programa interdisciplinario en Artes y Letras de Centroamérica. Universidad Nacional de Costa Rica. Heredia.
- Molina Jiménez I., S. Palmer editores (1992) *Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica(1750/1900)*. Editorial Porvenir San José.

- Molina I., S. Palmer (1997) *Costa Rica 1930-1996. Historia de una sociedad*. Editorial Porvenir. San José.
- Neves, J. M. (1985) "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana". En Aretz, Isabel, relatora, **América Latina en su música Siglo XXI** UNESCO editores quinta edición México. Págs 199-225.
- Pérez Brignoli (1989) *Breve historia de Centroamérica* Alianza América. Madrid España. Primera reimpresión.
- Quesada Monge, R. (1994) *El siglo de los totalitarismos (1871-1991)* Editorial UNED San José Costa Rica
- Slonimsky, N. (1949) *Music of Latin American* Thomas Crowell Company New York. Tercera reimpresión.
- Tossati A. (1989) *¿Teatro de calle o teatro en el territorio?* noviembre diciembre revista Teatral escena año 12 N° 24 25 San José Costa Rica.

OTROS

(1985) *Informe Final*. Primer encuentro centroamericano de música folklórica y contemporánea. 19-23 agosto, Costa Rica. Mimeo

Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana

_____. (2002) *Historia del Istmo centroamericano Tomo II* Coordinadora Educativa y Cultural Centroamericana

The new grove dictionary of music and musicians. (2001) Edited by Stanley Sadie second editions 29 volumes.