

EL NACIONALISMO MUSICAL EN COSTA RICA

*Ekaterina Chatski**

El presente artículo ofrece una respuesta a la pregunta si existió en Costa Rica la tendencia musical nacionalista en la primera mitad del siglo XX.

Para iniciar una argumentación al respecto, vale la pena definir lo que entenderemos como “nacionalismo musical”. A pesar de que este término puede ser objeto de varias definiciones, nos centraremos en la noción vertida por el teórico musical G. Behague, para quien “(...) sólo en las últimas décadas del siglo XIX [en América Latina], apareció un estilo nacional definible, bajo la influencia de las tendencias similares europeas y el surgimiento de géneros musicales con características folclóricas y populares, los cuales podían constituir una obvia fuente de identidad nacional”.

¿Cuáles fueron esas tendencias musicales europeas mencionadas por Behague en la cita anterior?

Podríamos decir que el énfasis en lo nacional de la música europea en el siglo XIX se relaciona estrechamente con el interés revivido por la canción folclórica, nacional o regional, la cual se utilizó en el contexto de la música académica, fuera de su entorno primario.

Por otra parte, si volvemos nuestras miradas al continente americano, el mayor desarrollo de las tendencias musicales nacionalistas se presenta en los inicios del siglo pasado.

Este hecho, cuya repercusión tuvo una marcada resonancia, también se sintió en Costa Rica, aunque con mayor presencia en las artes plásticas, la literatura y la arquitectura.

¿Qué sucedió en la música?, ¿hubo un movimiento nacionalista en esta práctica artística? A este respecto, las primeras pistas son aportadas por la figura de Luis Dobles Segreda, entonces secretario de Educación Pública y personaje relevante de la vida costarricense de los años treinta.

Este destacado costarricense reunió a compositores, intérpretes y maestros de música en el mes de octubre de 1927, con la finalidad de discutir sobre el estado de la música nacional en Costa Rica. Como resultado de esta cita, se organizaron jornadas de expedición en busca de “lo nacional” en la música, las cuales se realizaron en los años posteriores en la región de Guanacaste. La consecuencia de estas expediciones se cristalizó en la publicación de tres folletos de canciones y danzas.

El propio Dobles Segreda escribe un texto introductorio al Primer Folleto de Música Nacional impreso y publicado en 1929, del cual extraemos el siguiente segmento:

En enero se envió una comisión de músicos distinguidos a Guanacaste, para recoger alguna música regional. La poca que sobrevivía y quede a flote sobre el diluvio de fox-trots y one steps que el

* Profesora de la Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
Recepción: 08/12/2011. Aceptación: 17/03/2012.

jazz band de negro José nos ha echado encima, desde su cafetín de Chicago, para regalo de la vulgaridad y vergüenza del arte. Fueron aquellos peregrinos, en esta primera romería, que no ha de ser la última, y lograron pescar diez y nueve composiciones de carácter genuinamente guanacasteco.

Obras musicales con temática nacionalista

Los folletos editados sirvieron también como material de trabajo para la creación de posteriores obras musicales de concierto por los compositores del país.

El número de obras que contienen rasgos nacionalistas, escritas después de 1927 no es muy extenso.

En el corpus se distinguen dos *zarzuelas*: *Toyupán*, de Julio Mata y *Nuestra tierra*, de Alcides Prado. También, composiciones para orquesta: *Suite Tropical* (1934), *Aires ticos. Gran Potpurri de Música Criolla* (1934), *Lamento Indio* (1937), *Obertura Las Ruinas de Ujarrás* (1941) y *Gran Fantasía sinfónica sobre motivos folclóricos* (1942), de Julio Fonseca; así como, *Rapsodia Costarricense*, de Alejandro Monestel (1946), y *Marcha heroica Bolívar* (1944) y la fantasía *Guaria morada* (1954), de Julio Mata.

Asimismo, existe un pequeño catálogo para banda en el que se incluyen obras como: *Aires ticos. Gran Potpurri de Música Criolla*, partitura transcrita para banda por Julio Fonseca; al igual que *Rapsodia Costarricense*, de Alejandro Monestel, quien también la adapta para el mismo tipo de ensamble.

El propio Monestel escribió dos obras más para banda, ambas con el mismo nombre *Rapsodia Guanacasteca*; la primera data del año 1937, mientras que la segunda carece de fecha de composición.

Desviando nuestra atención del elemento temático al técnico, surge otra interrogante: ¿con cuáles recursos musicales se desarrolló la temática nacionalista en las obras de dicho catálogo?

Se observan dos tendencias en la utilización del lenguaje musical. La primera de ellas está relacionada con la manera como el compositor

usa el material musical ajeno, precisamente las melodías folclóricas y populares recopiladas en las expediciones, y lo transforma para ser expuesto en obras de grandes formatos, como fantasías y rapsodias.

La segunda tendencia está ligada a la utilización de motivos literarios nacionalistas, sin estar necesariamente vinculados al lenguaje musical.

Primera tendencia musical

La primera tendencia musical está representada por obras como: *Rapsodias Guanacastecas #1 y #2*, y *Rapsodia Costarricense*, ambas de Alejandro Monestel; *Gran Fantasía sobre temas folclóricos*, de Julio Fonseca, y *Guaria morada*, de Julio Mata.

La base de las composiciones de Monestel son las melodías folclóricas que el compositor toma en su totalidad y las desarrolla según los principios de la variación musical. Un ejemplo del uso de este recurso se puede oír en la melodía “El carpintero”, en *Rapsodia Guanacasteca #1*, la cual se desarrolla en la forma de variaciones clásicas.

La posición de Julio Fonseca en su obra *Gran Fantasía sobre temas folclóricos* también llama la atención. Fonseca utiliza canciones de compositores costarricenses conocidos, tales como Joaquín Vargas Calvo y Rafael Chávez Torres, además de citar su propia obra, *Vals Leda*, a la par de canciones folclóricas tales como: *Pajarillo chichiltote*, *Caña dulce*, *De la caña se hace el guaro* y *Punto Guanacasteco*. En este último se destaca el uso de la técnica de la fuga.

Guaria morada, de Julio Mata, está compuesta en el género musical “fantasía”, en el cual se alternan la adaptación de la canción popular con interludios de carácter virtuoso, propios del compositor.

Segunda tendencia musical

Como se mencionó antes, la segunda tendencia está ligada a la utilización de motivos literarios nacionalistas que, sin embargo, no se reflejan en el lenguaje musical. Es decir, las obras

catalogadas dentro de este grupo no contienen ritmos y entonaciones del folclor, como las que se recopilaron en las jornadas de búsqueda en Guanacaste. La opereta *Toyupán*, de Julio Mata, y *Suite tropical* y *El lamento indio*, de Julio Fonseca, son vivos ejemplos de esta tendencia.

Opereta *Toyupán*

Julio Mata también aparece como autor del texto literario de su opereta *Toyupán*, la cual describe la historia de la periferia cartaginesa, donde el principal personaje es un indio.

El lenguaje musical empleado en la obra es semejante al utilizado por la zarzuela española. Sin embargo, a diferencia de lo anterior, en algunos momentos el compositor destaca al personaje indígena representándolo con una escala de tonos enteros, propia del nacionalismo exótico, añadiendo un elemento sonoro nuevo en el contexto de la opereta.

Este hecho contrasta con el sistema armónico tradicional de la obra, en la medida en que, a pesar de resaltar el personaje principal, el compositor no profundiza en la introducción de sonoridades autóctonas, sino que se preocupa más por mostrar destellos de cierto folclor costarricense a la manera de una “postal turística”.

Lamento indio

Julio Fonseca escribe *Lamento indio* sobre un texto de Ernesto Ortega, periodista de Cartago y autor del libro *Cuentos del Terruño*.

Por los recursos musicales utilizados por Fonseca, *Lamento indio* se puede situar dentro del grupo con rasgos exóticos; empero, Fonseca se acerca intuitivamente al ámbito creado en el texto literario por medio de la repetición obstinada en las voces bajas, la tesitura mediana en la voz solista y el movimiento paralelo de acordes en el acompañamiento de la orquesta.

Por último, damos cuenta de dos obras más del citado compositor: *Suite Tropical* y *Ruinas de Ujarrás*, las cuales también responden a las tendencias del nacionalismo exótico.

A modo de conclusión, tenemos que volver, necesariamente, a la pregunta que dio inicio a esta discusión: ¿existió una tendencia musical nacionalista en Costa Rica en la primera mitad del siglo XX?

Como hemos comprobado a lo largo del texto, la respuesta es afirmativa, y de hecho tal tendencia fue puesta en práctica en el país en la década de los años treinta y cuarenta. Tuvo sus orígenes en el modelo romántico europeo, que poseía el gusto por imaginar tierras extrañas o épocas remotas que indujeran al uso de sonoridades exóticas y citas folclóricas sustraídas de su contexto y función original, y puestas en un marco sonoro académico, como la orquesta, el coro o el ensamble de vientos.

Para finalizar, cedamos la palabra al compositor romántico francés Héctor Berlioz, que sintetiza el espíritu de la época de la siguiente manera: “*La música nacionalista consiste en los estudios etnográficos de un turista*”.

