

**eduardo marturet**  
conductor & composer  
www.eduardomarturet.com

## **MEMORIAS**

### **EL NACIONALISMO LATINOAMERICANO VOL III**

Conocí a Eduardo Marturet a poco de mi llegada a Caracas, escapando de la dictadura Argentina, en 1976. Creo que la primera vez que nos vimos fue en 1977 y él volvía de Londres. La empatía fue instantánea. Desde entonces hasta hoy, permanece intacta, a pesar del tiempo transcurrido desde que yo me marchase en 1987 y de una distancia sólo mitigada por alguna cena memorable en Madrid o el gratísimo reencuentro en Caracas hace unos meses, en que por fin conocí a su musa, que como corresponde a toda musa, es griega. Con los años se fue trasmutando en lealtad, afecto, respeto y otras gemas naturales que han de ornar -además de cimentar- necesariamente una relación de pares. Así, tengo a Eduardo, al cabo de casi tres décadas, por uno de mis mayores y más admirados amigos. La evolución de su carrera como director y su madurez como compositor me llenan de orgullo como si de mi mismo se tratase.

Pero volvamos al lejano 1977: por aquél entonces, el dandy de El Paraíso, con esa manera única de hablar de las cosas restándoles todo dramatismo (años más tarde me diría, -cuando yo recibía fuego graneado de distintos ángulos al frente del Ateneo de Caracas: “las cosas son menos dramáticas de cómo las ves”; y tenía razón), habló de mis controvertidos artículos en El Nacional, y me comentó: son muy divertidos, pero a la vez muy serios. No evoqué sino más tarde el adagio de Oscar Wilde: “por el camino de lo superficial se llega a lo profundo; por el de la profundidad se llega al aburrimiento” (acaso la cita fuese de un jovencísimo Boris Izaguirre en sus irreverentes columnas como “príncipe de la ciudad”).

Nos divertimos largo y tendido con Marturet -bebimos más de un champañazo- pero siempre con algo muy serio de su parte: la probidad con se comportó en cierta hora difícil de la crítica; la elegancia -musical y ética- con que inauguró la Orquesta Sinfónica Municipal; la inteligencia con la que planeó una cita secreta y a horas intempestivas con un Ministro, en un restaurante japonés escondido en las afueras de Maracaibo, sólo para ayudarme a desbloquear una situación institucional adversa; el savoir faire con que procedió desde su cargo en el Teresa Carreño, siempre por encima de las mezquindades; el tesón y el empeño puestos en los festivales de Música Contemporánea, en la defensa de compositores de su generación, en el estreno de sus propias obras (inolvidable su Sol por Occidente y su comentario antes del estreno: “Gustavo, me acabo de

dar cuenta que el sol sale por el oriente”. Yo le dije: Eduardo ese título está muy bien salga el sol por donde salga. Y así de bien estaba su magnífica obra).

Pero Marturet ha sido además de eso el incansable renovador e innovador en las tecnologías, el hombre indisolublemente vinculado a las raíces populares de la música caraqueña (Marturet Figueredo Machado Zuloaga, que resuma vieja Sultana por los cuatro costados), el artífice de darle a Nino Rota su jerarquía sinfónica con sus versiones inolvidables de las bandas sonoras para Fellini o Visconti, el incansable promotor de convertir en hecho musical no pocas ideas como la pasión de Inocente Palacios por Schonberg, el arrebato de José Vaisman por Berio, en fin, el versátil director de éxitos operísticos de aquellos años como El Cónsul de Menotti o El Barbero de Sevilla. Cito fragmentos de mi memoria que no pueden pretender abarcar virtualmente más que pinceladas de una biografía artística extensísima, que le llevó luego a las repetidas fatigas internacionales.

Este disco da cuenta de muchas de ellas, algunas al frente de la Sinfónica de Berlín y otras -muy cercanas a mis años- en las orquestas emblemáticas del Caracas de mis años dorados: la Municipal y la Filarmónica.

Con este volumen se completa una serie dedicada al nacionalismo sinfónico latinoamericano y Eduardo ha tenido a bien invitarme a realizar algunos comentarios sobre su maqueta, obligándome a desoxidar una metafórica máquina de escribir crítico-crónicas, arrumbada desde hace muchos años.

El volumen comienza con las celebérrimas Variaciones Concertantes de Alberto Ginastera, estrenada en 1953 y perteneciente a lo que su autor denominó período de nacionalismo subjetivo, donde apagados los zapateados, los galopes y chasquidos de boleadores de sus mitológicas Estancia o Panambí , y tras una estada de varios años en Tanglewood junto a Copland, se adentra en vías distintas que la recreación stravinskiana o bartokiana de los motivos y ritmos de la pampa. “Estas variaciones tienen un carácter argentino subjetivo. En vez de utilizar el material folklórico, trato de conseguir la atmósfera argentina utilizando mis propios elementos rítmicos y temáticos”, afirma el autor.

La obra está estructurada en un Tema, y once variaciones restantes.

El Tema, con su dulzura fuera del tiempo -y fuera también de toda demagogia - es en cierta manera neutro, por tanto invita a elucubraciones. Así, (es un Tema para violonchelo y arpa) podría hablarnos del papel de Aurora, su mujer, algo más que una cellista, en su dilatada obra: no olvidemos, entre tantas otras cosas, que fue ella quien leyó Bomarzo de Mujica Láinez y le instó a componer primero la cantata, luego la ópera. La lectura de Eduardo nos devuelve algo más: la serenidad un tanto remota del amor, como sustento y núcleo de una arquitectura que se querrá luego compleja, aunque como lo deseaba Ginastera “dejando el regusto de la perfección”. No es en vano que un Marturet en plena madurez afectiva y artística traduzca fielmente el inicio de este periplo, que tiene

en el violonchelo y el arpa -para él acaso elementos claramente femeninos; el director me puntualiza que aquí la arpista remeda un ensayo de guitarra - el protagonismo que luego se ira desplazando metonímicamente hacia los demás instrumentos, cuyo rol preponderante se advierte cuando, pasado el calmoso interludio para cuerdas, saltamos súbitamente al intermedio gioccoso per flauto, donde brilla el platino en chisporroteantes artificios. No menos juega en el scherzo para clarinete, que danza en medias puntas de gagliarda italiana sobre ecos de malambo argentino, síntesis quizás caprichosa que retrotrae al comienzo claramente balletístico de Ginastera y su pasión por las danzas pampeanas, que le catapultaran a la fama en el paso de los años treinta a los cuarenta. Cuando entramos en la variazione drammática per viola, estamos de lleno en el concepto de nacionalismo subjetivo (claramente esbozado en el tema), donde no hay traza advertible de lo agrario autóctono, sino doliente percepción de un país o de una región del alma, transmitida con unción y severa reserva emocional por el solista de la Sinfónica de Berlín, bajo la guida de EM. Ginastera hace luego el guiño a su dominio de la tradición y la técnica en su variación canónica para oboe y fagot: Marturet pasa de puntillas con los solistas, pero gozando cada pisada, sobre el tapete que le tiende el compositor para compartir su consabido juego de ritmos (“variación rítmica” la llama) de la danza de tromba e trombone, que se trasmuta de inmediato en las piruetas virtuosas del violín hasta orillar con la metamorfosis de lo primigenio en el capítulo pastoral adjudicado al corno, cuya adusta serenidad, de lejanos e inmensos ecos emerge de lo que el compositor llamase modos decorativos u ornamentales, para entrar de lleno en el desarrollo de nuevos materiales a partir del original. En este caso el apacible sentimiento de adiós engendra como una larva que pugna por salir de su interior, y emerge en el interludio de los instrumentos de viento, trasladándonos a un terreno enrarecido, desde cuya inminente foraneidad hemos de tornar el inicio con su ripresa del tema per contrabasso. Nos encontramos momentáneamente en el casi plano niente, un nulla del que regresan en tropel todos los fantasmas pampeanos que tardan poco más de 20 segundos en estallar en el Rondó para orquesta. Por ese derrotero nos han llevado Marturet y los berlineses, hasta desembocar en las vibraciones intensas, poderosísimas de todo aquello que entonces podría aún sentirse como enigma de la argentinidad oculto bajo la faz de las infinitas llanuras, y que un tiempo más realista y más cruel que el entrevisto por Ginastera reveló de dimensiones tan sobrecogedoras como los monstruos de Bomarzo.

En todo caso, la lectura objetiva, aseada y rigurosa de Marturet abre la puerta a esas y otras digresiones.

Hacia los felices (y opulentos) años setenta y ochenta, cuando Caracas se pobló de orquestas, Eduardo Marturet era el galán inefable de la más glamorosa de ellas: la Filarmónica de Caracas. Años antes de que su fundador se embarcase en una campaña que hoy resulta poco menos que irrisoria contra el charm personal y musical de Eduardo, el nativo de El paraíso nos traía su auténtico perfume de una Caracas ida en la Elegía de Plaza, con una lectura que

demuestra a la par su toque único y la magnífica calidad sonora del conjunto pergeñado y reunido por Aldemaro Romero. Eduardo Plaza pareciera aquí querer distanciarse de las furibundas tempestades que su hermano Juan Bautista y José Antonio Calcaño desataron en su ruptura iconoclasta del 28, de esas gestas que unían en un todo indisoluble el enfrentamiento al gomecismo y la apertura de nuevas vías a la música que habrían de desembocar en el Orfeón Lamas, la Sinfónica de Venezuela y toda la generación posterior. Plaza, que se emparenta cronológicamente con Israel Peña y Rhazés Hernández López (“Rhazés es caraqueño de los techos rojos” me comentó un día Eduardo, al socaire de las flechas que mi insolencia recibía de aquella aljaba), nos sumerge en el universo apacible de una memoria que podía adscribirse acaso a un pasado glorioso, visto con respetuosa distancia, o a ecos más distantes e intemporales aún, que si por el instrumental que los trata remiten a arcadias pastoriles europeas, bien pueden referirse a majestuosos ríos, melancólicos llanos, márgenes de selvas o mesetas bruñidas por el sol crepuscular. En todo caso, allí donde los despertares de un Estevez fueron tumultuosos y henchidos de color, Plaza nos lleva por ese brazo del Caroní o del Orinoco con una serenidad que luego trasmuta en el gigantesco hieratismo de lo eterno. Su condición de místico, de rosacruz, de hombre esotérico y por tanto hermético, abre la puerta a las resonancias metafísicas posibles de la partitura, que Marturet, -otro explorador de dimensiones más allá de lo inmediato tangible- sirve con idéntico espíritu.

Desde el fondo de unos timbales ominosos asoma la figura de ese demonio de la música venezolana que es Juan Carlos Nuñez, cuyo talento a un tiempo terrible y cautivante, inteligente e impredecible, planea con altura socarrona por sobre todos sus contemporáneos; la figura de ese artista a la vez huraño y seductor, toro rojo e intelectual irónico, se proyecta desde el espectro presuntamente pretérito de Doña Bárbara. En la mirada de Nuñez el fantasma es a la vez la herorína de Gallegos, es ella misma vista por Emerio Darío Lunar en un célebre cuadro en que acecha vigilante al escritor presidente y a sus ángeles prietos, es María Felix, son los colores únicos de nuestra adorada Anita Pantin, son todas las mujeres que entrevimos Nuñez y yo -muchas que él rindió y yo no- es el furor de ese ruso con cédula de identidad venezolana y mejillas morenas. Nuñez, ocasión manqué, hombre durante años en el sitio, el tiempo y el lugar incorrectos, es el compositor de las grandes operas latinoamericanas que se nos deben, y sólo su enajenación del gran mercado internacional le ha impedido ocupar hasta le momento el sitio que le corresponde casi fatalmente.

Esta obertura tremenda, con su sentido del drama galopante -literal y metafóricamente- con sus excesos, sus frenéticas alusiones al pasado (incluida la transmutación de Rossini en romántico y su abandono de la ópera tras Guillemro Tell), es casi una miniópera. En la ortodoxia del sentido de la obertura, que enlaza los episodios temáticos de la creación (Mozart entregó la suya de La flauta mágica el día del ensayo general de la obra), es una pieza única, manipuladora de los sentimientos en el sentido más espurio y más ilustre del

género lírico. De pronto, temas desgarradores se insinúan desde el interior del marasmo con la contundencia emotiva que tenía la cita del tango gardeliano en su legendario homenaje a Cortázar. La sinfonía Doña Bárbara (prefiero llamarla así, como llamaba Rossini a sus oberturas, aunque sea más obertura en el sentido beethoveniano de Coriolano), es una prueba más, si de ello hubiere menester, de que Nuñez es un grande indiscutible de la música latinoamericana de nuestro tiempo.

Las circunstancias de su estreno en batallas cruzadas en las que yo formé un triángulo, (o un rombo, en términos futbolísticos de hoy) con las autoridades, el autor, el intérprete, el entonces pasado reciente hoy remoto (el eco lejano de un concierto para órgano que debía inaugurar la Orquesta Sinfónica Municipal, dirigido por Marturet, y que fue retirado a última hora por Núñez), me implican quizás sospechosamente en una historia, que con ser menuda, invalida mi objetividad.

Espero que -ignorantes de estos pormenores- los oyentes experimenten el mismo disfrute que yo, ahora, ante la versión que une a dos viejos amigos: Juan Carlos Nuñez y Eduardo Marturet, con la benemérita y patrimonial Orquesta Sinfónica de Venezuela. Na sdarovia tutti tre.

Ya metidos en el plurilingüismo con que yo gusté de irritar en mis años mozos a los lectores de El Nacional, diríamos que another kettle of fish, o más bien, otro plato, y muy distinto, de frijoles es el conocidísimo y muy querido Ocho por Radio, de Silvestre Revueltas, un locus classicus de todos los programas de las orquestas del continente.

Nada está disimulado, camuflado, en este nacionalismo directo, primigenio, irresistible de Revueltas. Su muerte prematura en 1940, deja abierta la incógnita de una evolución, así consignada al plano de lo conjetural. Revueltas fue acaso el hombre más emblemático de aquello que distinguió en el pasado lejano a los músicos de la Caracas heroica, a los combatientes de las horas de Landaeta, Lamas, Gallardo, Carreño.

Hombre comprometido hasta la médula no sólo con las masas de su país sino del mundo entero (¡Los parias de la tierra, la famélica legión!), marchó a España a combatir el fascismo en la Guerra Civil, dejándonos su homenaje a García Lorca como un testimonio vivo de aquella vasta tragedia del siglo xx, antesala del horror por venir. Como Miguel Hernández, el poeta campesino tocado por la gloria, la fatalidad y la verdad, murió con el fin de aquella contienda, murió de pobrezas infantiles, de excesos juveniles, de la misma pasión que estalla en todas y cada una de sus obras. Deslumbrado en su juventud por Debussy -al igual que muchos de los músicos de la generación del 28 venezolana- en Revueltas hay no solo Chávez, su coetáneo posterior sin también, por contagio fronterizo acaso Copland. Es más lo que prefigura que lo que hereda, salvo las melodías y ritmos irrefrenables de su tierra . La Sinfónica Municipal tuvo siempre

entre sus platos fuertes las obras latinoamericanas y en particular las de Revueltas (recuerdo una ejecución en los orígenes del conjunto que ayudé a fundar y que dirigió tantos años Carlos Riazuelo, con Sensemayá, conducida creo que por Aurelio de la Vega). Al Marturet jacarandoso, admirador de los ritmos bailables, le venía este Ocho por radio como anillo al dedo. Y la dirige, al frente de la Sinfonietta Caracas, con cierto nonchalance, como un Cary Grant que bailase al son de un jarabe o una rumba, en alguna comedia de Stevens o de Hawks de aquel 1940. En otras palabras: tongue in cheek, pero serio, como intentaba serlo yo, -EM dixit, véase ut supra- en mis crítico-crónicas.

No es en absoluto casual que con idéntico ensemble nos introduzca en un tema propio, que él mismo definiera en parte tributario del Ocho de Revueltas. Aquí son seis y un saxo, y el saxo es el incomparable Víctor Cuica, cuya bruñida faz morena hubiese hecho un tal vez memorable maridaje con el vaporoso gigantismo de Bob Wilson, en uno de esos proyectos (hablábamos antes del entusiasmo de Eduardo por hacer realidad las más soñadoras ventures musicales) que se quedaron por el camino. Afortunadamente nos queda este trabajo, que nos habla de la sensibilidad y la insospechada tristeza metafísica del Marturet compositor, de su profundo latinoamericanismo, donde titila a punto de caer una lágrima que bien podría tener aroma salitroso a Jobin, y a las playas brasileñas, que son, en definitiva, las de nuestro continente, en la geografía y en el sueño.

En la melancolía infinita, en el lamento del saxo de Om So'Ham está, en parte el propio Marturet, el menos revelado, el más recóndito -qué camino largo y fructífero el recorrido desde aquella Marioneta de tres caras para piano, que tocó Olga López- y la manera conmovedora con que el negro Cuica vierte sus palabras, nos trae -me trae- la añoranza de aquél continente perdido, acaso para siempre, pero vivo en en la memoria y los sentimientos de quienes vimos sus costas y sus atardeceres.

La obra - que abre con la elaborada salsa inglesa- cierra con un Da Capo y danza que es el peculiar homenaje de Marturet al nacionalismo latinoamericano: zumbona, bailona, contagiosa, torbellino que se insinúa suavemente ("suavecito, m como me gusta a mí"), y toma por asalto a músicos y oyentes por igual, donde se dan la mano el virtuosismo, la tradición, el know how, la innovación, siempre en el movimiento perpetuo, tras del cual subyace el tema de la infinita saudade. De llorar y reír, como ciertas auroras de ron -madera de nave que naufragó- en las playas de Cumaná o Puerto la Cruz.

El golpe bajo a los sentimientos me lo da Marturet con el último, breve, conciso, extraordinario tema. Un solemne redoble, una fanfarria acaso de marcha fúnebre, un desfile que emerge de un tiempo muy lejano (de los más lejanos que puedan quedar registrados en la memoria de América independiente), nos hace preguntarnos si estamos en un clima luctuoso, conmemorativo, patriótico o sencillamente dramático: tal es la intensidad de ese redoble repetido y un

crescendo que surge de las entrañas del asfalto, acaso del humus de la historia, de la Historia misma. Entonces en el tiempo suspendido, en el misterio ominoso de esa transfiguración sutilísima, surge del piano una melodía que tantas veces hemos cantado, hemos oído, que puede significar tantas cosas distintas para tantas personas. En nuestra América, que no puede reclamarse de los césares, de los califas, de los bizantinos o los vikingos, un Himno Nacional es, en gran parte, todo. Para lo bueno y para lo malo. Transformado en elegía para piano, adquiere el pathos de un desgarrón interior (¡Nuestra América, una vez más!), con algo de telón final, dictado por un acorde sin estridencias, pero con un contundente aroma a adiós, no definitivo como algunos adioses, pero adiós al fin y al cabo.

Así lo he sentido yo, ante la certidumbre de que por más amaneceres que aún nos queden por ver, algunos ya nunca serán iguales.

Ah, me olvidaba (aquí parafraseo a Alfonsina), la obra se llama “Memorias de un Bravo Pueblo”.

**Gustavo Tambascio**

Madrid octubre de 2005