

Esta edición PDF  
del **Papel Literario**  
se produce  
con el apoyo de



**MARÍA DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO SOBRE PASOLINI:** Pasolini era una persona brillante y muy incómoda para la derecha y para la izquierda. Fue un moralista sin moral, que buscaba la pureza en medio de la corrupción, en palabras de sus coetáneos. Era un creador prolijo cuya obra causaba admiración a la par que estremecimiento y repulsa. Hacía arte, poesía y filosofía mientras promovía el escándalo.

FUNDADO EN 1943

Papel Literario

82 AÑOS

DOMINGO 2 DE NOVIEMBRE DE 2025

•Dirección Nelson Rivera •Producción PDF Luis Mancipe León •Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez •Correo e. riveranelsonrivera@gmail.com/•https://www.elnacional.com/papel-literario/•Twitter @papelliterario

CENTENARIO >> PIERRE BOULEZ (1925-2016)

# Pierre Boulez: inmenso legado

Imprescindible entre los compositores contemporáneos, Pierre Boulez (1925-2016) fue además director de orquesta, pensador de la música, escritor, fundador de instituciones musicales y afamado pedagogo. Sin duda: un creador excepcional de nuestro tiempo. El *dossier* que se ofrece a continuación viene a sumarse a "Boulez en Caracas", conjunto de actividades –conciertos, conferencias– que recordaron la obra y las contribuciones del gran maestro francés, entre el 5 y el 11 de octubre

DIANA ARISMENDI

El compositor, director y pensador francés Pierre Boulez (1925-2016) fue uno de los grandes artistas de su siglo, su influencia marcó de forma profunda el mundo de la música. Poseedor de una mente verdaderamente universal, más propia del Renacimiento que de la hiperespecialización de nuestros días, fue un talento asombrosamente diverso. Sin sus composiciones, grabaciones, escritos teóricos y talento administrativo (tuvo un impacto significativo en el desarrollo de las instituciones musicales francesas), la escena musical actual sería muy distinta. En 2025 celebramos el centenario de su nacimiento y es momento propicio para reflexionar sobre su vida y su obra.

Cuando en mis incipientes “veintes” escogí París como el sitio para formarme como compositora, iba soñando con Oliver Messiaen, a quien logré acercarme solo a través de mi maestro japonés Yoshisha Taira. Pero lo que me tocó, para mi fortuna, fue vivir bajo la influencia de la figura de Boulez, presenciando el estreno de sus obras; afortunada en escuchar con frecuencia las alucinantes interpretaciones del Ensamble Intercontemporáneo; asistiendo, hechizada, a sus conferencias en el Collège de France y bebiendo de sus magníficos, a veces incendiarios, escritos. Una breve conversación con él sirvió para cambiar mi manera de pensar. En este *dossier* abordaremos los diversos perfiles de su carrera: el creador, el pensador y el intérprete. A mí me toca esbozar los aspectos más importantes de su vida, y como bonus pondremos el foco en su relación con artistas plásticos venezolanos.

## Relevés d'apprenti (Apuntes de aprendiz)

Boulez (Pierre Louis Joseph) nació el 26 de marzo de 1925 en Montbrison, departamento de Loira. Hijo del ingeniero Léon Boulez y de Marcelle Calabre, fue el único músico de una familia constituida por una hermana, Jeanne, (1922) con quien tuvo siempre una estrecha relación y Roger, nacido en 1936.

Su formación básica la realizó en un seminario católico. A los siete años comenzó a tomar lecciones de piano. A los 15, se trasladó a Saint-Étienne para concluir su bachillerato en matemáticas, una decisión que complacía a su padre y alimentaba el genuino interés que siempre tuvo por los números. En 1941, se mudó a Lyon para cursar Matemáticas Avanzadas, donde pudo descubrir



PIERRE BOULEZ EN DONAUESCHINGER / SONJA – PUBLIC DOMAIN

un repertorio musical que no se escuchaba en las pequeñas localidades y conoció a la cantante Nihon Vallin, quien lo alentó a seguir el camino de la música.

Al final de 1943, decidió no presentarse a los exámenes de ingreso a Ingeniería, en contra de la voluntad de su padre y en plena guerra, partió a París para prepararse para el Conservatorio. El joven escribía sus primeras composiciones sobre poemas de Baudelaire y Rilke, demostrando su exquisito gusto por la poesía. En enero de 1944 fue admitido en las clases preparatorias del Conservatorio y asistía a clases privadas con Messiaen. Aunque no logró ingresar a la clase de piano, se volcó en el estudio de armonía, contrapunto y análisis con René Leibowitz, quien lo introdujo en la técnica dodecafónica. Unas semanas antes de la Liberación de París, ganó el Primer Premio de Armonía. El jurado lo calificó como el “alumno más talentoso”, no obstante, *el joven aprendiz* dejó el conservatorio casi inmediatamente, con apenas veinte años, sediento de modernidad.

A partir de 1945, surgieron sus primeras obras importantes: *12 Notations*, las dos sonatas para piano y la *Sonatina para flauta y piano*. En 1946 fue contratado para tocar las ondas Martenot en la compañía teatral Renaud-Barrault, ascendiendo rápidamente a director de la música escénica. Esta relación le brindaría oportunidades cruciales, como su primera gira europea en 1947, y luego a Latinoamérica (1950) a donde volverían anualmente y Norteamérica (1952).

Los conciertos y las primeras grabaciones de sus obras se sucedían: *Le visage nuptial* y *Le soleil des eaux*, ambas sobre poemas de René Char. En este período, comenzó a establecer nexos con la cultura musical alemana, en los festiva-

les de Donaueschingen y los cursos de verano de Darmstadt, “templos” de la vanguardia musical. Su activa presencia en Darmstadt, junto a Stockhausen, Berio, Ligeti y Nono, lo consolidó como una de las personalidades más destacadas de su generación. Publica sus primeros artículos: “*La consagración de la primavera*: Stravinski permanece” y el provocador “Schönberg ha muerto”. Compone *Le marteau sans maître* (1953) y experimenta en los estudios de música concreta de Pierre Schaeffer, dando lugar a sus *Estudios I y II*.

## II. Penser la musique d'aujourd'hui (Pensar la música de hoy)

Boulez se rebeló ante la realidad de una Francia de posguerra con poco espacio para la producción contemporánea. Su objetivo era *pensar la música* de su tiempo, construir las bases de una nueva estética y propiciar un espacio para la experimentación. Con esta idea, en 1954, fundó los “Conciertos del Petit Marigny”, que se convertirían en los emblemáticos encuentros de “Domaine musical”. Esta sociedad de conciertos se dedicó a promover en Francia a compositores de la Segunda Escuela de Viena, a figuras como Bartók, Varèse, y a compositores de su propia generación. Al haber pocos directores especializados, Boulez asumió la dirección sin dudar.

En vista del éxito del “Domaine musical”, Boulez fue dejando su labor en la Compagnie Renaud-Barrault. Entre abril y junio de 1956, realizó su última gira sudamericana. Durante este viaje, gracias a la invitación del escritor cubano Alejo Carpentier, Caracas se cruzó en su destino. El 16 de junio, Boulez dirigió una orquesta sinfónica por primera vez en su vida, en un programa con obras de Debussy, Prokofiev y Stravinsky, al

frente de la Orquesta Sinfónica Venezuela en el Teatro Municipal de Caracas. ¡Nunca dejó de reconocerlo! De esta visita a Latinoamérica, Boulez comentó a Stockhausen “culturalmente hablando, solo Venezuela es de algún interés”.

Para Boulez, esos fueron años de grandes descubrimientos en la música (John Cage, Mauricio Kagel), la poesía (Artaud, Mallarmé) y la plástica (Klee, Kandinsky, Mondrian). En Estados Unidos conoce a Varèse, Stravinsky, Calder, Pollock, de Kooning, y descubre la poesía e. e. cummings, que influenciaría a toda una generación de compositores. En París, se relacionó con artistas plásticos venezolanos del grupo Los Disidentes: Alejandro Otero, Mateo Manaure, Aimée Battistini, Pascual Navarro, Luis Guevara Moreno, Jesús Soto, también con el compositor Antonio Estévez. Soto y Boulez fueron muy cercanos en los años cincuenta y parte de los sesenta. Soto, estaba interesado en el serialismo, donde encontraría ideas para codificar elementos plásticos, Boulez en las posibilidades constructivas de la plástica, de donde derivarían nuevas técnicas de escritura musical. Ambos reflexionaron sobre la relación entre la música y la pintura buscando innovar en la estructura de su arte.

## III. L'écriture du geste (La escritura del gesto)

Los años siguientes son activos, compone, dirige, escribe, enseña. En 1958 tiene lugar un hecho significativo: comienza a visitar Baden-Baden, poco después se presentó por primera vez al frente de una orquesta sinfónica en París, dirigiendo la Südwestfunkorchester de Baden-Baden con éxito rotundo, a continuación se mudó a Baden-Baden, que se convertiría en su residencia principal y luego en su segundo hogar. Sus apariciones como director de orquesta se multiplicaron en escenarios de Europa y Estados Unidos. ¿El repertorio? Schönberg, Berg, Stravinsky, Stockhausen, Messiaen, sus propias obras, pero también Beethoven. El ritmo frenético de su vida de director no le impide continuar produciendo obras de gran envergadura. Boulez es único, y no se repite, busca siempre busca. Por invitación de Wieland Wagner, en 1966, dirige *Parsifal* por primera vez en Bayreuth, a donde regresaría hasta el 2005.

En 1967 dirige su último concierto en el Domaine musical. En 1969 es nombrado director de la Orquesta Sinfónica de la BBC, en 1971 asumiría la dirección de la Filarmónica de Nueva York, a la salida de Leonard Bernstein. A lo largo de estos años (71-77), ofreció un número considerable de conciertos combinando repertorio clásico, obras del siglo XX y estrenos. En Nueva York, creó series como “Prospective Encounters” y “Rug Concerts”, iniciativas que se convirtieron en clásicos de culto, buscando atraer a un público conservador a los espacios de la nueva música, algo que las orquestas aún buscan hoy en día. ¿Sus obras de este periodo? *Éclat-Multiples* y la emblemática *Cummings ist der Dichter*.

En 1970, el presidente Georges Pompidou le encargó la elaboración de un proyecto para un instituto de investigación musical en colaboración con el futuro Centro Georges Pompidou. Así nació el futuro Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Fue el comienzo de la era de Boulez como constructor de instituciones. En 1976 asumió oficialmente la dirección del Ircam y fundó el Ensemble Intercontemporain. En 1977, a su salida de la Filarmónica de Nueva York, se inauguraron las instalaciones del Ircam diseñadas por Renzo Piano. La reconciliación con el medio musical francés ya era definitiva, en pocos meses dirige por primera vez la Orquesta de París e imparte su conferencia inaugural en el Collège de France, donde fue nombrado profesor de la cátedra de “Invención, técnica y lenguaje en la música”. En los años 83, 84 y 85 asistió a lo que sería un espacio increíble de formación, Boulez abordaba temas como el oficio de compositor, el lenguaje musical en su relación con la invención, la intuición y la toma de decisiones en el acto creativo, el trabajo organizativo y los retos temáticos, ideas que exponía apoyadas en sus fantásticas grabaciones de las obras que analizaba exhaustivamente.

(Continúa en la página 2)



CENTENARIO >> PIERRE BOULEZ (1925-2016)

# Boulez y los artistas venezolanos disidentes

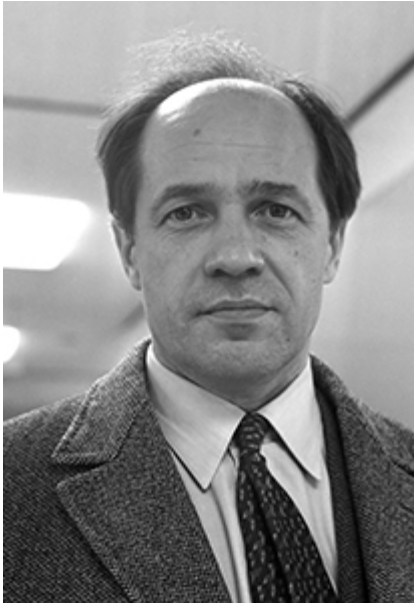
"Paralelamente, Boulez en sus indagaciones confrontaba las convenciones académicas de la música 'culta', mediante una propuesta de reordenamiento del discurso musical que no gravitase en torno a un centro tonal, ni en torno a ninguna referencia evidente, alejada *ex profeso* del expresivo romántico de contenido emocional: la música pura, sin otra referencia que la estructura propia de cada creación musical"

## MERCEDES OTERO PARDO

Justo al concluir la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), un grupo de jóvenes pintores, egresados de la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, se trasladó a París a continuar su formación artística. La Ciudad Luz era la meca de los lenguajes de avanzada en plena gestación. Entonces la experimentación, las discusiones y reflexiones teóricas se daban en los cafés parisinos, en los estudios y talleres de los artistas e intelectuales del momento.

Entre esos jóvenes artistas, Alejandro Otero, quien conoció –y quedó deslumbrado– por la obra de Paul Cézanne, fue en su búsqueda a Francia. El maestro Antonio Edmundo Monsanto, en la Escuela de Caracas, a través de reproducciones en blanco y negro, había introducido a sus alumnos a la obra de Paul Cézanne y de Pablo Picasso –las dos pasiones de Alejandro. Es fácil imaginar el efecto que estar frente a las obras originales a todo color causaron en el joven ávido de compenetrarse con ellas.

La tragedia de Hiroshima que puso



PIERRE BOULEZ / JOOST EVERS – ANEFO – CREATIVE COMMONS

fin a la guerra consternó al mundo entero. La percepción de la realidad ya no podía ser la misma. Flotaba en el aire la necesidad de renovación en todos los ámbitos, especialmente en el de la creación artística: poesía, literatura, música, artes plásticas, y también la filosofía. En París converge la intelectualidad de ese tiempo, representativa de todas esas disciplinas. En tal epicentro en ebullición se encuentran Pierre Boulez y Alejandro Otero, ambos liderando la ruptura con la tradición, la academia, las convenciones anteriores. Boulez prometía revolucionar el campo de la composición musical antes de sus 40 años; Alejandro Otero, en franca rebeldía contra el academicismo de la Escuela de Caracas, buscaba la síntesis a partir de la asimilación de las enseñanzas de Cézanne: lo esencial de las estructuras de la realidad.

El círculo de intelectuales que frecuentó Alejandro en París incluyó, entre otros, a Paul Eluard, Fernand Léger, Robert Jakobsen, Armand Gatti, Ellsworth Kelly; de los venezolanos, el filósofo J. R. Guillén Pérez y los artistas plásticos que conformarían el grupo *Los Disidentes* en 1950 (Pascual Navarro, Mateo Manaure, Alejandro Otero, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Ermini, Rubén Núñez, Aimée Battistini, Armando Barrios y la bailarina Belén Núñez). En sus debates participaba Pierre Boulez, y ellos asistían a las conferencias del compositor acerca de la música nueva. La postura de todos era la de un rechazo radical a las tradiciones establecidas; apostaban por la modernidad, la vanguardia, la experimentación, la ruptura definitiva con las formas clásicas en las artes plásticas, la música, la poesía. Más tarde, a partir de 1950, llegaron a París otros artistas venezolanos. Particularmente la obra cinética de Jesús Rafael Soto y las teo-



MERCEDES PARDO / @VASCO SZINETAR



ALEJANDRO OTERO EN 1960 / ARCHIVO EL NACIONAL

rías sobre el color planteadas por Carlos Cruz-Diez deben haber interesado mucho a Boulez.

El año 1946 vio el nacimiento de la serie de las *Cafeteras* de Alejandro Otero, a partir de unas obras de Picasso: la *Cacerola esmaltada* y *Puerros, cráneo y jarra* de 1945. Pronto se desprendería de esos modelos para descifrar por su cuenta unas cafeteras de uso cotidiano. El objeto fue depurándose paulatinamente, hasta llegar, según relata Alfredo Boulton, “a la austeridad de un conjunto lineal del lienzo de Pierre Boulez” (el *Pote rojo IV*, 1948, del cual Boulez jamás se separaría), “en el cual el dibujo y la estilización del diseño de la cafetera ya había perdido totalmente su presencia”<sup>1</sup>: resumida a lo esencial de su estructura. La serie de las *Cafeteras* marcaron la inmersión de Alejandro Otero en el abstraccionismo.

Paralelamente, Boulez en sus indagaciones confrontaba las convencio-

nes académicas de la música “culta”, mediante una propuesta de reordenamiento del discurso musical que no gravitase en torno a un centro tonal, ni en torno a ninguna referencia evidente, alejada *ex profeso* del expresivo romántico de contenido emocional: la música pura, sin otra referencia que la estructura propia de cada creación musical.

Para Otero, esta postura de rebeldía e innovación se tradujo en una exploración profunda de la abstracción geométrica y el uso del color y la forma como elementos autónomos, alejándose de la figuración tradicional. En su serie *Coloritmos* (a partir de 1955) organiza fragmentos y colores en el espacio de manera rítmica, de variaciones sobre una matriz, un concepto afín a la música de Boulez. Así, el manifiesto disidente y la interacción con Boulez, con su música y sus planteamientos, indujeron a Otero a integrar principios de orden, repetición y ritmo en su pintura, esta-

bleciendo el diálogo entre música y artes visuales que marcó la modernidad artística venezolana.

Desde 1949, Mercedes Pardo llega igualmente a París, a estudiar en la Escuela del Louvre. Si bien ella no formó parte del grupo Los Disidentes, como esposa de Alejandro Otero, presenció sus largas tertulias, discusiones, formulaciones teóricas y manifiestos que serían publicados en la revista *Los Disidentes*. Entabló una cercana amistad con Boulez, nutrida de intercambios de ideas y apreciaciones. Ella misma, en profesión de las nuevas ideas, abordó la abstracción en su pintura. En esa década produjo una serie de collages y composiciones abstractas expuestas en la Galería Cuatro Muros de Caracas, en 1952, en lo que fuera la primera exposición colectiva de arte abstracto de la ciudad que levantó un airado revuelo.

En *Points de Repère*, Boulez plantea las críticas más comunes a la música promulgada por él: demasiada ciencia, poca sensibilidad; la búsqueda de originalidad a toda costa; de evolución forzada y artificial que rompe con la audiencia a causa de un individualismo exacerbado; que da la espalda a la historia y a su perspectiva, y que pretende negar el orden natural de las cosas. Boulez desmonta uno a uno esos argumentos con demolidora perspicacia, comenzando en estos términos: “Esta letanía simplista no deja de ser salmodiada con entusiasmo: ¡vaya conjura! A nuestros fechtistas no les gusta cambiar de ídolos (...). ¿Será por incapacidad? Al menos en las sociedades primitivas, según cuentan lo etnólogos, cuando ciertas tribus adoraron fetiches que no cumplieron las expectativas imploradas, los destruían con rabia y escogían otros con la esperanza de que la lección infligida traería sus frutos (...). Nuestra civilización se contenta con menos, porque nuestros magos agitan sempiternamente las mismas campanillas...”<sup>2</sup>.

El arte abstracto suscitó febriles comentarios de la misma índole, en ese mismo tiempo. Alejandro Otero asumiría la apología de esa nueva realidad en polémicas públicas, divulgadas en la prensa venezolana, enfrentado a Mario Briceño Iragorri y a Miguel Otero Silva. Más trascendente que estas posturas antagónicas, que al final se encuentran, fue el advenimiento de nuevos lenguajes en la escena de las artes plásticas en Venezuela. Igual, la música nueva marcaría insospechados derroteros. ☛

# Pierre Boulez: inmenso legado

(Viene de la página 1)

Mientras tanto su catálogo no para de crecer; experimenta con la música electrónica en obras de gran envergadura: *In memoriam Stravinsky, Répons*, para orquesta y electrónica en vivo; *Dialogue de l'ombre double*; la monumental *Rituel in memoriam Maderna*, para orquesta de ocho grupos: *...Explosante-fixe...*, *Dérive*, (1984) para seis instrumentos; *Notations I-IV*, (1984) para gran orquesta; *Memoriale (...Explosante-fixe... Originel)*, flauta y ocho instrumentos; *Initiale*, (1987) fanfarria para septeto de metales. Algunas de ellas las oiremos en Caracas en estos días.

Por esos años, en alguno de los frecuentes conciertos del Ensamble Intercontemporáneo, al que Boulez asistía como espectador, contrariamente a sus hábitos, permaneció en la sala. Yo y los jóvenes músicos con los que asistía, corrimos a saludarlo. Al ver lo diverso del grupo, comenzó a pre-

guntar por nuestro oficio y origen: X, compositor de Chile; Y, compositor de México, Boulez sonreía sin hacer más comentarios. Llegó mi turno: “D, compositora de Venezuela”. Al escuchar la mención del país, Boulez me miró fijamente, me apuntó con su dedo índice y me preguntó: “¿Tu conoces a Antonio Estévez?”; sorprendida y confundida, le contesté inmediatamente “sí, claro, maestro”. Boulez replicó con firmeza “¡es uno de los hombres más talentosos que conozco!”. Mi recuerdo se detiene allí, pero ese encuentro y esa declaración de Boulez, el “semidiós de la música de vanguardia”, sobre Estévez, un compositor de la escuela nacionalista latinoamericana, cambió mi vida. Esa noche Boulez me hizo latinoamericanista...

**IV. Par volonté et par hasard (Por voluntad y por azar)**  
Desde su regreso a París, Boulez hizo campaña para la construcción de

un centro de música que combinara un conservatorio, salas de conciertos, museo y biblioteca, sería la génesis de la Maison de la musique y la Philharmonie de París. En 1989 firmó un contrato exclusivo con Deutsche Grammophon y continuó grabando su impresionante discografía.

En 1992, *por voluntad* deja la dirección del Ircam para dedicarse a la dirección y sobretodo a la composición, compromiso que anunciaría de nuevo en 1997 y en 2000, a sus 75 años. En 1995 y 2000 se celebraron sus 70 y 75 años con conciertos por todas partes. Boulez anunció y cumplió, en esos años verían la luz: *Anthèmes*, *...Explosante-fixe...*, *Dérive 2*, *Incises*, *Sur incises*, *Anthèmes II* y *Notations VII*.

Uno de sus últimos proyectos, sería la creación en 2004 de la Academia del Festival de Lucerna, dedicada a formar a jóvenes músicos en el repertorio contemporáneo, regresando allí cada verano. En 2005, en la

celebración de su 80 aniversario, haciendo un alto en los homenajes que recibía por todo el mundo, dirigió *Parsifal* por última vez en Bayreuth. En Montbrison se inauguró el “Centro de Música Pierre Boulez”. En noviembre sufre una caída que le fractura la clavícula y varias costillas. Continúa dando conciertos, pero su actividad se reduce notablemente. Su última gira fue en 2011 al frente de los músicos de la Academia de Lucerna y el Ensemble Intercontemporain para interpretar *Pli selon pli*. A partir de entonces, canceló la mayoría de sus conciertos y permaneció en Baden-Baden.

En 2015, para su 90 aniversario, su salud no le permitió aparecer en público. Se inauguró la Philharmonie de París, donde le dedicaron una gran exposición a la que no pudo asistir. El 5 de enero de 2016, falleció en su casa de Baden-Baden, donde fue enterrado.

Su vida personal permaneció oculta, se dice que afirmó ser “el primer compositor sin biografía”. Boulez mantuvo siempre una estrecha relación con su hermana y sus descen-

dientes; desde los años 70 fue atendido por su asistente personal, Hans Messmer, y su asistente administrativa, Astrid Schirmer. Es recordado como una presencia cálida, un hombre amable, divertido y generoso.

Boulez como director buscaba la máxima fidelidad a la partitura, empeñado en transmitir al público la intención del compositor. Su técnica de batuta le confería una precisión y exactitud únicas, sin grandes gestos en el pódium, que daba como resultado interpretaciones sumamente analíticas y originales. Su oído extraordinario le permitía detectar el menor fallo de afinación y le otorgaba una especie de sexto sentido para iluminar estructura, frases, planos sonoros. Su discografía es indispensable para apreciar la música del siglo XX. Con respecto a su obra como compositor, aún es pronto para determinar cuáles se consolidarán en el repertorio, pero algunas, magníficas e incandescentes, son candidatas a clásicos.

Boulez nos deja un legado intelectual y artístico arraigado en la música contemporánea. ☛

1 Boulton, Alfredo. Alejandro Otero, p.43. O. Ascanio editores, 1994  
2 Boulez, Pierre. *Points de Repère*, éditions Seuil, p. 20



CENTENARIO >> PIERRE BOULEZ (1925-2016)

# De bis en bis: Bis bald, Boulez!

Su vida profesional comienza ya terminados los horrores de la Segunda Guerra Mundial y lo sorprende con 20 años (1945)<sup>1</sup> colaborando como ondista –luego arreglista y compositor, y al final como director del grupo de músicos– en la compañía Renaud-Barrault. Chéjov<sup>2</sup> estuvo con Pierre Boulez, tal como documenta Vermeil (1996:179), la primera vez que dirigió algo propio (1955), y el vértigo de la responsabilidad detrás de la dirección comienza a invadir su espíritu

DIEGO MORALES

Ni varitas, ni ouijas

Versátil e inquieto, valido de una mano orfebre, Boulez fue un intérprete sobrio del repertorio del período de práctica común de donde destacamos, particularmente, sus versiones de Wagner, Bruckner y Mahler. Como autoridad de la música contemporánea más nueva, escena que estimamos mucho más relevante, a su lado siempre tuvo a Schönberg, Stravinsky, Berg, Debussy, Berio, Stockhausen o Ligeti; hasta a los argentinos Kagel y Davidovsky tuvo cerca también. Junto a todos Boulez parece haber asumido una obligación para responder a una situación cuyos culpables el compositor alemán Karlheinz Stockhausen se apuraba a señalar: “los directores [de orquesta] se cierran a lo nuevo. Yo los considero sepultureros, explotadores de compositores difuntos. Creo que son los Herodes de la música naciente<sup>2</sup> (Tannenbaum, 1985:11).

Si seguimos un rigor forense y continuamos levantando los hechos, esta exposición que hace Stockhausen la podemos constatar alineada con la fa-

mosa afirmación de Boulez de hacer “volar los teatros de ópera” (1967) que dejaba entrever no el delirio de un pirómano sin remedio, sino la aspiración de un ideal a partir de la denuncia de la cerrazón y miopía conservadora, desplegada por tantas instituciones culturales como aquella, como la peor aliada para cualquier causa artística.

Boulez asumió una tarea a la que pocos asistieron: “hacer caer los muros” (1981:452). Esto se observa particularmente en su visión de los programas de conciertos que armaba cuando dejaba entender que podía llenar sus interpretaciones de un estreno tras otro, pero que en su caso particular como intérprete<sup>3</sup> apuntaba a una audiencia mucho más amplia y que, dentro de este marco, intentaba presentar una “visión panorámica, una visión amplia” (1996:37) de la música.

La conducción "comenzó" con Schönberg

La primera grabación llega muy temprano el mismo año de su debut internacional en Venezuela. En 1956 sale en disco de vinilo, producido por la Vega, *Le marteau sans maître* grabado en vi-



BOULEZ EN BREISACH (1992) AL PIANO INTERPRETANDO EL PRIMER MOVIMIENTO DE DOUZE NOTATIONS / CANAL DE YOUTUBE DE UNIVERSAL EDITION

vo en su presentación como director en los conciertos del Domaine musical. Poco a poco los discos comienzan a apilarse, a mediados de los 80 comienzan a mutar a CD's y, al revisar los nombres contenidos en estas producciones, nos percatamos de que Schönberg es una presencia constante.

Paradójicamente Schönberg estuvo desde un principio allí en donde pocos se atrevían. De hecho, Boulez pudo haberlo estrenado en Venezuela, tal como leemos en Campbell (2016), si no hubiese decidido apostar por un repertorio más realizable con el tiempo que tenía. Si revisamos la selección repertorial de Griffiths (1996) reproducida por Vermeil (1996) podemos observar que, rozando los 30 años de carrera, Boulez había dirigido prácticamente todo el repertorio orquestal de Schönberg *varias veces*. Luego de advertir tantas contradicciones hasta llegar a anunciar de forma lapidaria que “Schönberg ha muerto” (1952) reparar en esta circunstancia nos revela a un artista reflexivo en constante búsqueda.

Al mismo Vermeil le confiesa que ha conducido todo Debussy. Lo mismo podríamos decir de Messiaen, y pode-

mos terminar diciendo lo mismo del propio Boulez, porque Boulez fue protagonista en repetidas ocasiones de los conciertos y discos y CDs que Boulez programaba y grababa –¿quién otro podría haberlo hecho?–. La última grabación con estas características, cumpliendo 80 años de edad (2005), registraba una nueva producción de *Le marteau*, la primera obra grabada por él mismo 50 años antes, junto a obras más recientes, *Dérive 1* y *Dérive 2*, producida por la Deutsche Grammophon. Sin ambages podemos decirlo: Boulez era un intérprete diligente.

Apostilla

El repertorio que iba a hacer con la Orquesta Sinfónica de Venezuela en junio de 1956 –concretamente Schönberg, Op. 31 y Op. 16<sup>4</sup>– tuvo que esperar tres (noviembre, 1959) y doce años (diciembre, 1968) respectivamente para poder interpretarlo realmente y esto nos puede hablar de la envergadura de intérprete que era nuestro protagonista: autocrítico, sin apuros, con objetivos claros y del lado de altos estándares a alcanzar. Al terminar el concierto venezolano escribe que se siente alivia-

## Visiones cenitales en la música de Pierre Boulez

"Paralelamente a su carrera como director, su composición evolucionó hacia formas abiertas y móviles. La obra magna de este período, *Pli selon pli* (1957-1990), una 'sinfonía lírica' en cinco movimientos basada en poemas de Stéphane Mallarmé, es testimonio de su compromiso con la constante reevaluación"

LUIS ERNESTO GÓMEZ

*Tocar la música clásica como si fuera nueva, tocar la música nueva como si fuera clásica*  
Alban Berg

Celebrar el centenario de Pierre Boulez (1925-2016) nos permite revitalizar su figura, conmemorar al director, teórico y fundador de instituciones, y estudiar la vigencia de sus desafiantes composiciones que moldearon la música contemporánea de una época.

Los primeros años y la radicalización del serialismo (1940-1950)

Boulez estudió en el Conservatorio de París con Olivier Messiaen y René Leibowitz, promotor del serialismo en Francia. Estas influencias lo llevaron a abrazar el serialismo integral, extendiendo sus principios a la duración, la dinámica y el timbre, patente en *Structures* para dos pianos (1951-56) y *Polyphonie X* (1951). Entre sus primeras obras, destacan: *Douze Notations pour piano* (1945), piezas aforísticas que exploran ideas rítmicas y texturales; la *Sonatine* para flauta y piano (1946), de construcción compleja y audaz ritmo; y su *Première Sonate pour piano* (1946).

La obra que lo catapultó fue *Le marteau sans maître* (1953-1955), una cantata para contralto y una conformación inusual de seis instrumentistas (flauta alto, viola, guitarra, xilorimba, vibráfono y percusión), basada en poemas

surrealistas de René Char. Estrenada en Baden-Baden en 1955, es un hito del serialismo, muestra una sonoridad exótica y una vitalidad elocuente más allá de las reglas constructivas, demostrando que el rigor serial puede potenciar la expresividad y la premisa poética. *Durant cette période, il fut une figure centrale des Cours d'été de Darmstadt, où il embrassa l'esprit artistique d'après-guerre, celui de faire table rase du passé. Ce besoin radical de rompre, de faire table rase des conventions traditionnelles, exerça une profonde influence sur la jeune génération de compositeurs nés dans les années 1920.*

El ascenso del director y la exploración de formas abiertas (1960s-1970s)

En los años 60 y 70, Boulez consolidó su reputación como director<sup>1</sup>, ocupando prestigiosos puestos: director de la BBC Symphony Orchestra y la New York Philharmonic<sup>2</sup>. Su influencia interpretando a Messiaen, Ligeti y Birtwistle fue clave, fiel a su credo: “dar buena música contemporánea y el público responderá”.

Paralelamente a su carrera como director, su composición evolucionó hacia formas abiertas y móviles. La obra magna de este período, *Pli selon pli* (1957-1990), una “sinfonía lírica” en cinco movimientos basada en poemas de Stéphane Mallarmé, es testimonio de su compromiso con la constante reevaluación. Interpretada en festivales como el de Donaueschingen de 1962 y

completada a lo largo de décadas (revisada en 1982-1983 y 1989), es un vasto fresco sonoro que ejemplifica su concepto de motivos proliferantes. También de esta época es *Domaines* para clarinete solo (1967) que se transformaría en un nuevo orgánico, clarinete solista y seis grupos instrumentales (1968). Presenta una estructura variable que permite al solista elegir su propio camino entre las secciones, dando oportunidad a distintas secuencias en cada interpretación.

Ircam, el Ensemble Intercontemporain y la Gran Forma Electrónica (1970-1990)

De este período destacamos *Rituel, in memoriam a Bruno Maderna* (1975, rev. 1976, 1987), que presenta división de la orquesta en ocho grupos distribuidos espacialmente. El ritual presenta ritmos monótonos en sus agrupaciones que, en ciertos instantes, se superponen descoordinadamente, creando polimetrías deslumbrantes, con una lírica móvil y una tímbrica exótica.

Con la creación del Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam, 1977) y el Ensemble Intercomporain<sup>3</sup> (1976), Boulez fusionó su rigor compositivo con las posibilidades de la electrónica mixta. Su obra *Répons* (iniciada en 1981 y continuada en versiones, 1982 y 1984), para seis solistas, orquesta de cámara, sonidos electrónicos y ordenador en tiempo real, es la realización más compleja de esta síntesis. La elección de solistas fue osada: dos pianos (mutan a órganos electrónicos), arpa, vibráfono, glockenspiel (muta xilófono) y címbalo húngaro. Fue estrenada en diversas extensiones de 18, 25 y 45 minutos. *Répons* explora la interacción espacial y el diálogo temporal entre los instrumentos acústicos y sus dobles electrónicos, creando una experiencia inmersiva y caleidoscópica.

Por su parte, *Dialogue de l'ombre double* (1985), para clarinete y electró-

nica se ha convertido en un pilar del repertorio clarinetístico. De ella destaca la interacción entre el intérprete en vivo y sonidos pregrabados de sí mismo, expandiendo el ambiente sonoro del clarinete y creando una plática con su alteridad. Boulez también orquestó y recreó sus tempranas *Douze Notations pour piano*, resultando en las monumentales *Notations pour orchestre I-IV* (1978) y *VII* (1997). Estas exploran la gran sonoridad orquestal desde la concisión de las piezas pianísticas originales, demostrando su capacidad para revitalizar y transformar su propio material primigenio.

Del período reciente, *Sur incises* (1996, rev. 1998) nos muestra otra configuración instrumental en una búsqueda tímbrica particular: tres pianos, tres arpas y tres percussionistas. La larga obra de 40 minutos, ganadora del prestigioso Premio Grawemeyer<sup>4</sup> en 2001, es una derivación expandida de otra más breve para piano titulada *Incises* (1994 rev. 2001). Ambas piezas ejemplifican la filosofía del *work-in-progress*, práctica típica en Boulez, que somete la obra a reinversiones –reelaboraciones, transformaciones– constantes, según sea el criterio y la energía del creador. Esta característica refleja fielmente la máxima de Paul Valéry: “Una obra nunca está verdaderamente terminada, sino abandonada”. La obra no es, entonces, un objeto estático y cerrado, sino más bien un proceso dinámico de un organismo en constante evolución, que va más allá de un primer ciclo de talladura, involucrando revisiones de una misma obra y conexiones expansivas y genealógicas de una obra a sí misma o a otra, bifurcando múltiples caminos.

Últimos años y su indeleble legado (2000s-2016)

En sus últimas décadas, Pierre Boulez continuó componiendo y revisando obras anteriores. Su energía y lucidez se mantuvieron hasta el final. Aunque sus nuevas obras se hicieron

do de no haberle hecho daño al repertorio y que, además, se encuentra animado a aceptar nuevos retos como el potencial concierto<sup>5</sup> al año siguiente con la OSV, en donde pensaba hacer *La consagración de la primavera* o *El canto del ruiseñor* de Stravinsky, obras que también tuvieron que esperar varios años de experiencia, más allá de la propia oportunidad, para poder hacerlas definitivamente.

Por otro lado, en la producción discográfica sí podemos observar una dinámica más tendiente hacia el museo<sup>6</sup> y que entendemos como parte de los movimientos usuales de este tipo de compromisos. Los últimos discos representan no solo la consolidación de su figura como artista, permitiéndose hacer una última panorámica por la historia musical occidental desde Bartók (2005) – otro abanderado predilecto de nuestro protagonista–, pasando por Berg (2008), Mahler (2010) y Liszt (2011), sino también la irrupción de la arquitectura ignea de un nuevo teatro de ópera expectante a encontrar su alado destino. ☹

- 1 Fecha de sus primeras composiciones.
- 2 *El jardín de los cerezos* (1904), estreno en Francia. La pieza fue terminada por Chéjov en Yalta, Crimea, ciudad que vio el fin de la Segunda Guerra Mundial; ciudad intercambiada de un lado y de otro y que hoy sigue mareada de disputas.
- 3 Tan particular también.
- 4 Nos preguntamos si siguen sin estrenar.
- 5 Que lamentablemente no se llegó a producir.
- 6 Antes de la quemazón.

Lista de referencias

Boulez, P. (1981). *Puntos de referencia*. Editorial Gedisa, Barcelona: España.  
Campbell, E. y O'Hagan (Ed.). (2016). *Pierre Boulez Studies*. Cambridge University Press.  
Tannenbaum, M. (1985). *Stockhausen. Entrevista sobre el genio musical*. Turner, Madrid: España.  
Vermeil, J. (1996). *Conversations with Boulez. Thoughts on Conducting*. Amadeus Press, Oregon: Estados Unidos.

más esporádicas, su impacto como director y pensador musical no disminuyó. Boulez falleció en 2016, dejando un vacío irremplazable. Su legado es multifacético: como compositor redefinió la relación entre rigor estructural y expresividad; como director abogó por la música nueva con interpretaciones reveladoras; como teórico, sus escritos son tan influyentes como sus partituras; y creó instituciones para la vanguardia, el Ensemble Intercontemporain y el Ircam. Su música, desafiante y espléndida, continúa inspirando y provocando, asegurando que su genio resuene más allá de este centenario. ☹

- 1 Como nota curiosa, Cristina Losada (2021), en su artículo "Pierre Boulez, América Latina y la vanguardia europea después de la Segunda Guerra Mundial" documenta que debutó como director con la Orquesta Sinfónica de Venezuela, en Caracas el 16 de junio de 1956 en el Teatro Municipal, experiencia que le ayudó a ganar confianza en sus habilidades como director.
- 2 BBC Symphony Orchestra (1971-1976) y la New York Philharmonic (1971-1978). También fue invitado como director a las orquestas de Filarmónica de Viena, Filarmónica de Berlín, Sinfónica de Cleveland, Sinfónica de Chicago, Sinfónica de Londres.
- 3 En 1976, Boulez con el apoyo del ministro de Cultura, creó el Ensemble Intercontemporain (1976), un grupo de treintaiún músicos especializados en música de los siglos XX y XXI. El punto culminante de su visión institucional fue la fundación en 1977 del Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) en París. Concebido como un centro interdisciplinario para la investigación y creación musical con el uso de la tecnología, Ircam se convirtió en un faro para la música electrónica y por ordenador, y Boulez lo dirigió hasta 1992.
- 4 El Premio Grawemeyer de la Universidad de Louisville fue creado en 1985. En la categoría de composición tiene en su podio a obras de Lutoslawsky, Ligeti, Birtwistle, Penderecki, Takemitsu, Adams, entre otros. <http://grawemeyer.org/2001-pierre-boulez/>



CENTENARIO >> PIERRE BOULEZ (1925-2016)

# Boulez: La reflexión creadora, el creador reflexivo

“Uno de los rasgos particulares del pensamiento musical de Pierre Boulez es que no aísla el hecho musical, no saca la obra de contexto para mirarla de manera inconexa, todo lo contrario, ve más allá de las relaciones entre los sonidos, de los problemas estructurales del discurso musical, para adentrarse en las diferentes articulaciones que la música como hecho social”

## JOSÉ ANGEL VIÑA BOLÍVAR

### La reflexión como *continuum*

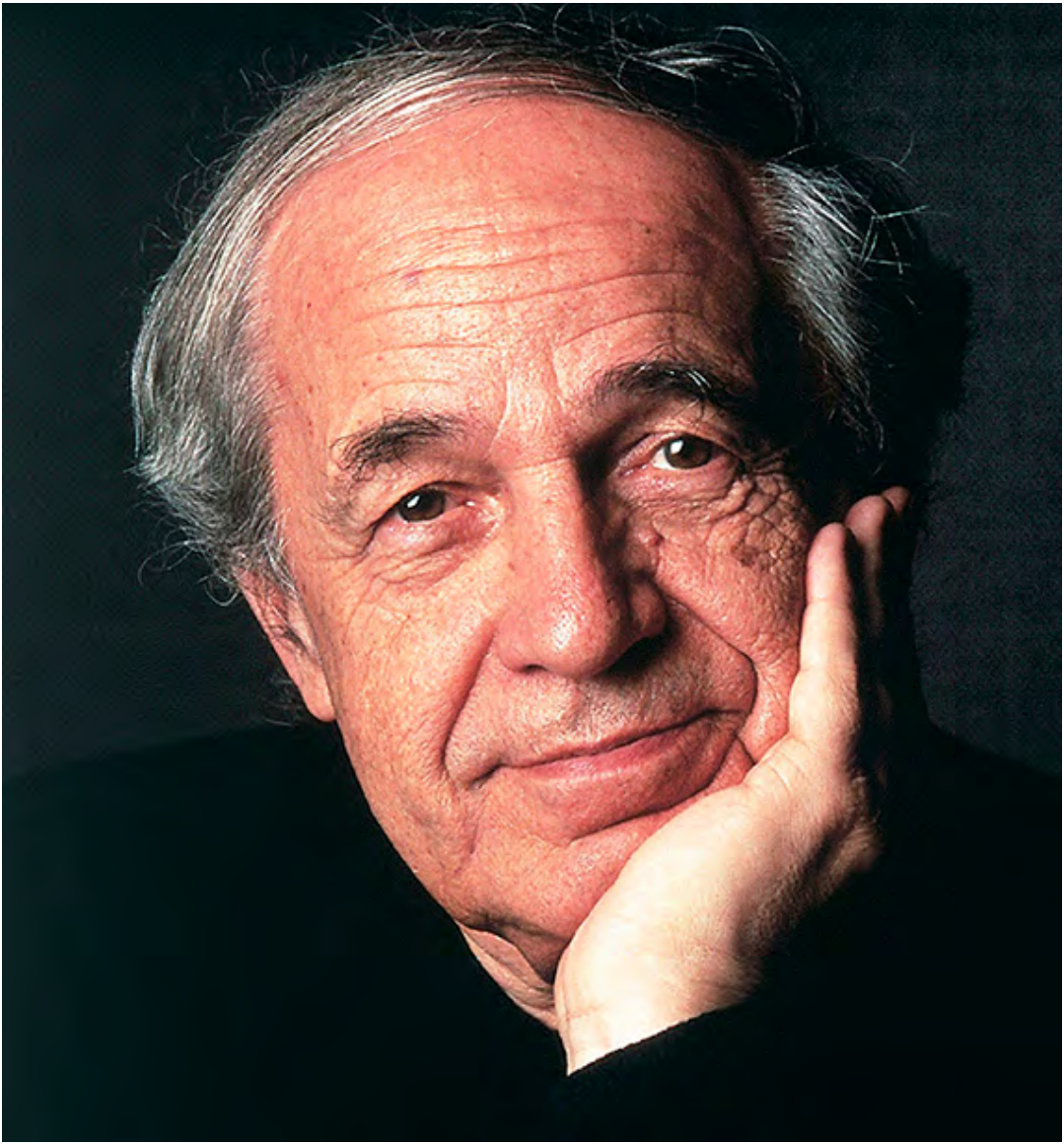
Al igual que su creación musical, el pensamiento de Pierre Boulez reviste amplitud, complejidad y densidad, lo que amerita un acercamiento crítico y desapasionado, con la finalidad de poder dialogar asertivamente con él. Efectivamente, se trata de una obra que revisa constantemente ideas, conceptos y valoraciones que influyeron de un modo poderoso en el desarrollo de nuevas tendencias compositivas, en la consolidación o superación de estilos afines existentes e incluso en la proyección internacional de músicos vinculados con la estética de Boulez.

Un primer rasgo destacable en esta producción intelectual es que hace parte de un *continuum* que, a manera de sarta de cuentas, conecta, da forma y ordena un proceso personal que incluye la creación, la valoración crítica de lo creado y la transmisión de esa música. En efecto, la reflexión con todos sus constructos aparece en la aurora del proceso creativo de Boulez, dando forma y estructura a la imaginación y al mismo tiempo es un despliegue de imaginación abriéndose paso hacia la concreción de lo sensible, echando mano de operaciones racionales. Luego, ante la obra resultante, hay una constante revisión reflexiva que mira desde las perspectivas más diversas los elementos estructurales, sus implicaciones estéticas y sus posibilidades de circulación y recepción; sobre este sustrato argumental apuntala como un norte imprescindible la transmisión de la música por dos vías: la sensibilización de los públicos en torno a la música contemporánea y la creación de nuevas obras a partir de la asimilación intelectual y sensible de las ideas estéticas expuestas.

Contrario a lo que pudiera parecer, esta estrategia no intenta posicionar ni anquilosar la creación ni el pensamiento, es decir, ni la obra ni el discurso que sobre ella genera, se trata de un ejercicio de construcción de futuro en el que juega un papel clave la educación crítica. Esto se refleja en las afirmaciones de Boulez en 2012 en la conferencia “Consejos para músicos y/o pensadores por Pierre Boulez” organizada como parte de la entrega del premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento:

“¿Saben? a mi edad prefiero decirlos que he hecho muchas cosas, quedarme tranquilo y mirar mi propio mundo, pero eso sería desastroso, porque cuando somos más mayores más experiencia tenemos y miramos esa experiencia como algo del pasado y no como algo del futuro. Creo que tenemos que considerar siempre la actividad creativa como una actividad de futuro y no como una actividad del pasado”.

Influyentes personalidades hicieron referencia a este rasgo del maestro francés. En ocasión de su fallecimiento, Daniel Barenboim, por ejemplo, hizo referencia a él como “un ejemplar hombre del futuro. Personalmente he perdido a un gran colega, una mente creativa ampliamente admirada y un amigo cercano”.



PIERRE BOULEZ / GRAMMY.COM

En el marco del centenario del natalicio de Pierre Boulez, hemos querido honrarlo con este ejercicio, igualmente reflexivo, que busca revisitarse su sistema de pensamiento; no las columnas robustas y trascendentes sobre las que se levantan sus ya muy conocidas concepciones estéticas, en gran parte materializadas en sus obras musicales; sino las bisagras, los resquicios, las encrucijadas, una caracterización que transversalice algunos de los aportes que Boulez termina por hacer a la educación musical, la creación artística y la estética, oscilante siempre entre la libre imaginación sensible y el orden estructural de la entelequia formal. La reflexión como categoría sirve de hilo conductor, porque, si bien no todas las ideas y valoraciones de Boulez constituyen una filosofía propiamente dicha, su inagotable espíritu crítico y sensibilidad probada generaron numerosos textos, discursos reflexivos que dan forma al pensamiento musical de su época.

Uno de los rasgos particulares del pensamiento musical de Pierre Boulez es que no aísla el hecho musical, no saca la obra de contexto para mirarla de manera inconexa, todo lo contrario, ve más allá de las relaciones entre los sonidos, de los problemas estructurales del discurso musical, para adentrarse en las diferentes articulaciones que la música como hecho social tiene en cada uno de los procesos que constituyen su creación, circulación y su apreciación. Esta es una cualidad discursiva que mantiene cuando se refiere a la obra de otros compositores tanto como cuando juzga las condiciones de la creación y la circulación de la música contemporánea, haciendo especial énfasis en el problema de la percepción. En este sentido, es destacable cómo las ideas de Pierre Boulez, en relación con la creación y otros problemas relacionados con el discurso musical, son susceptibles de ser abordadas desde distintas disciplinas del conocimiento como la etnomusicología, la sociología, la filosofía e incluso la lingüística. Esta enorme amplitud disciplinar facilita una lectura plural, no solo profunda sino además todo lo diversa que permite la multidisciplinariedad, como veremos en el resto de este texto.

### El rol del oyente en la apreciación de la música contemporánea

En el centro de las ideas estéticas de Pierre Boulez, relacionadas con la necesidad de expandir las fronteras de la música contemporánea, está invariablemente el oyente, de quien demanda que sea el Jano bifronte que cargue sobre sus hombros con la tarea de educarse para hacer hermenéutica de los nuevos discursos sonoros hasta apropiarse de las lógicas internas que lo constituyen, partiendo para ello desde una audición crítica cuestionadora de la tradición musi-

cal, la misma que durante siglos ha condicionado las formas de percepción-recepción de esos auditorios de los cuales el oyente hace parte. Dice al respecto Boulez:

“¿Por qué la música de Schönberg es difícil de comprender? Las dificultades que él describía entonces son casi las mismas que aquellas de las que escuchamos hablar en nuestros días. ¿Habrán sido siempre así? Probablemente toda novedad choca contra sensibilidades que no están acostumbradas”.

De la recepción del público de los conciertos en los cuales se presenta la obra de Boulez, tenemos una referencia muy interesante que viene de las cartas cruzadas entre el maestro francés y el compositor y teórico norteamericano John Cage, quien en una de sus misivas le cuenta detalles de la presentación de su *Segunda Sonata*: “Por supuesto, el público estaba dividido (por las diversas razones que los públicos se dividen), pero puedo decirte con alegría que aquí tienes seguidores apasionados y devotos. Tu música da a quienes la aman una iluminación excitante y arrebatadora. Yo siempre quedo temblando después de oírla”. Evidentemente que hay un sesgo derivado de la amistad estrecha entre ambos personajes, pero no por ello deja de ser valioso como referente. Esa división del público es una constante en las preocupaciones de Boulez quien, hacia el final de su vida afirma “la gran batalla pendiente en la música es interesar al mundo en general en la creación musical”; en referencia tanto a la aspiración de nuevas obras como al aumento de la cantidad y calidad de los públicos.

Boulez no se limita a analizar los procedimientos técnicos que el oyente requiere desplegar ante los nuevos discursos musicales en el proceso de percibir y decodificar las estructuras internas de sus artefactos sonoros, también reflexiona sobre la realidad que enmarca este accionar y el impacto que la situación económica y social en general ejerce sobre él, hasta el punto, incluso de llegar a cuestionar la existencia de una “cultura general”. Por ejemplo, parte de las causas de la resistencia a la aceptación y circulación de la música contemporánea viene, según Boulez, tiene que ver con las características de la música como mercancía canjeable inserta en un circuito de la industria cultural, tal como funciona actualmente, lo que incluye el fenómeno de la reproducción de las ejecuciones de obras, convertidas así en objeto de culto, todo lo cual crea una barrera delimitante y frustrante para los eventuales nuevos públicos, ese nuevo oyente que Boulez demanda de su época:

“El ‘circuito’ de la música contemporánea es hasta tal punto diferente de los diversos ‘cir-

cuitos’ que utilizan las músicas sinfónica, de cámara, de ópera, barroca, todos circuitos tan cerrados, especializados, que es posible preguntar si verdaderamente existe una cultura general..., incluso si las cifras de frecuentación son proporcionalmente débiles, no escapa a los defectos de la sociedad musical en general: tiene sus vínculos bursátiles, sus cotizaciones, sus estadísticas... Vemos aparecer una pseudocultura del documento fundada sobre la hora extraordinaria y el instante perdido, que al mismo tiempo nos recuerda la perennidad y la fragilidad del intérprete convertido en inmortal, que rivaliza pues con la inmortalidad del autor... La modernidad es esta superioridad técnica, que tenemos sobre los siglos pasados, de poder recrear el acontecimiento”.

### Alcances de la percepción/recepción

Esta cita, que hace parte de un diálogo entre Boulez y el filósofo y psicólogo Michel Foucault, aborda transversalmente los problemas de circulación y recepción de la música contemporánea y el abordaje toma un giro multidisciplinar, porque se conjugan perspectivas filosóficas con tintes políticos, historiográficos y musicológicos, en tanto dejan ver implicaciones entre formas históricas de poder (superioridad técnica y económica) y del saber (lo canónico frente a la novedad), sustrato del pensamiento político de Foucault, interpelando una vez más el al oyente en su rol de mediador y destino de estos nuevos lenguajes.

Finalmente, a propósito de la posición del filósofo y antropólogo estructuralista francés Lévi-Strauss, en relación con el serialismo, el semiólogo y musicólogo –también francés– Jean-Jacques Nattiez, plantea el tema de los universales de la percepción asociado al concepto lingüístico de “estructura general” de Lévi-Strauss, y señala al respecto:

“La referencia de Lévi-Strauss siempre fue la música tonal... Hay una gran ambigüedad en la posición de Lévi-Strauss: uno piensa que tiene un punto de vista muy amplio, no etnocéntrico, pero sus opiniones estéticas están basadas en sus gustos personales. Boulez también cree en los universales de la percepción, y así me lo ha manifestado conversaciones personales. Ocurre que su concepto de lo universal es más consecuente; es decir, más universal...Lo que es fascinante en Boulez son los diferentes niveles de organización sintáctica superpuesta. La oposición entre el orden y el desorden funciona al gran nivel de la obra. En *Répons* hay toda una organización de las zonas polares, pero por debajo de eso hay toda una estructuración que toma. Por ejemplo, los modos de transposición limitada de Messiaen”.

Como puede verse, Boulez cava hondo en su afán de lograr que un nuevo oyente, crítico y sensible, rescate para sí y para su tiempo la herencia de la música contemporánea que él mismo impulsó y ayudó a trascender. Él mismo, de algún modo, convertido en crítico, ejemplifica cómo se condiciona al oyente en términos de recepción y percepción en sus reflexiones críticas acerca de la obra de Stravinsky y Schönberg e incluso Berg, entre otros.

Su densa conciencia de la estructura formal y la organización del sonido basado en la exploración de nuevos materiales sonoros, dejan ver en el Boulez compositor su afán por controlar el proceso de la creación musical, evitando la improvisación sin desdén de la sensibilidad y la imaginación. Análogamente, su pensamiento musical, esa esencia reflexiva que transversaliza todos sus escritos, lo confronta desde principio al fin con su ser creador y crítico, en el más amplio sentido de la palabra, devolviéndonos una imagen que se nos antoja perenne: estar en presencia de una reflexión creadora y de un creador reflexivo. ☼

### Notas

- 1 Tatián, D. "Michel Foucault / Pierre Boulez: La música contemporánea y el público". En: *Nombres.*, Vol. 16, No. 20 (2006),197-206.
- 2 (p.129). "Cage y Boulez: Cartas cruzadas". En: *Pauta*, Cuadernos de teoría y crítica musical, Año XXXIV, No. 128-138 (2016). Traducción de Rubén Heredia)
- 3 Conferencia "Consejos para músicos y/o pensadores por Pierre Boulez" organizada Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en 2012. Disponible en YouTube.
- 4 Tatián, D. Ibidem.
- 5 Federico Monjeaun. "En torno a Pierre Boulez. Entrevista a Jean-Jacques Nattiez". En: *Punto de vista: Revista de Cultura* (1996), Nº 56, P- 28.30.



Eduardo Chibás nació en Cuba (1945). Junto a su familia se exilió en Estados Unidos en 1960. En 1971 se instaló en Venezuela, donde además de una actividad profesional y empresarial, dirigió orquestas, grabó obras de compositores como Wagner y Bruckner, se desempeñó como productor musical y fue uno de los creadores de la Asociación Wagner de Venezuela

KARL KRISPIN

Hice amistad con Eduardo Chibás hace un poco más de diez años cuando fui incorporado a la junta directiva del Centro Venezolano Americano de la cual Eduardo era miembro. Sabía de quién se trataba y de sus aportes a la música académica por la fundación de la Asociación Wagner de Venezuela y la dirección de diversas orquestas que había realizado sin haber cursado estudios formales en ese sentido. Lo llamaba el Gilbert Kaplan venezolano, ya que este agente de Wall Street se había obsesionado con la *Sinfonía No. 2 Resurrección* de Gustav Mahler que dirigía en sus giras mundiales. Kaplan hasta adquirió la partitura original de la pieza mahleriana y la cabaña donde el compositor había compuesto su obra. De hecho, Kaplan estuvo en Caracas dirigiendo la sinfonía apropiada en un concierto memorable donde los versos de Klopstock resonaron con la voz de Gisela Hollander en el teatro Teresa Carreño. Llamar a Eduardo así, como muchos otros lo hacían, resultaba a todas luces incompleto y escaso porque Eduardo Chibás superó con creces a Gilbert Kaplan, comenzando por el repertorio que dirigió que incluía a Mozart, Beethoven, Bruckner Schubert y Wagner. Cuando el director Domingo García Hindoyan vino en 2016 para dirigir la *Octava* de Bruckner, en la sede del Sistema, Eduardo y yo nos encontramos y estuvimos hablando de música y directores en el intermedio. Quedamos en que lo visitaría esa semana en su casa. Llegué el día convenido a las 4:00 pm y conversamos sin parar durante cuatro horas. Esto lo cuento por dos cosas: cuando recordamos a alguien que ya no está coleccionamos los instantes célebres con esa persona y, en segundo lugar, porque ello habla del carácter apasionado de Eduardo por la conversación de altura, en la que el tiempo nunca se nota. A partir de 2016 comencé ininterrumpidamente a asistir a las reuniones quincenales sabatinas de la Asociación Wagner interrumpidas por dos catástrofes: la pandemia (en que se hicieron virtuales) y la muerte de Eduardo en 2023.

**¿De dónde venía Eduardo Chibás?**  
Eduardo Chibás nació en Cuba en 1945 y vivió en ese país hasta 1960 cuando su familia se vio forzada a vivir en el exilio, primero en Nueva York y después en Venezuela. Eduardo era hijo de Raúl Chibás y sobrino de Eduardo Chibás, figuras prominentes de la política cubana. Su tío Eduardo había fundado el Partido Ortodoxo y había saltado a la fama a raíz de un suceso lamentable: su suicidio en medio de un programa de radio. A la muerte de “Eddy”, Raúl se sintió presionado para continuar enarbolando la bande-

MEMORIA >> EDUARDO CHIBÁS (1945-2023)

# Eduardo Chibás, algo más que un director de orquesta



EDUARDO CHIBÁS / ARCHIVO FAMILIAR

ría política de su hermano. Raúl era un educador graduado en Columbia y dueño de un colegio privado, el *Havana Military Academy*, pero se separó de sus actividades profesionales para apoyar la Revolución cubana en la Sierra Maestra a partir de 1957. Tiene un *Diario de la Sierra* que permanece inédito y que ojalá algún día pueda publicarse. Allí queda muy claro que puso su vida sobre la mesa jugándose el pellejo en busca de la democracia en la isla. Fue el tesorero de la Revolución cubana, ministro del gobierno revolucionario, jefe de los ferrocarriles y mayor del Ejército revolucionario en 1960 cuando desertó a los Estados Unidos, desilusionado por la traición a los ideales revolucionarios y el carácter autoritario y personalista por el que había optado su compañero de luchas, Fidel Castro, abandonando todo atrás y perdiendo cuanto tenía. La familia se estableció en Nueva York y tanto Eduardo como su hermana Gloria pudieron estudiar becados en un colegio privado gracias a sus buenas notas y destrezas. Sus grandes intereses culturales: la música y el mundo griego se potenciaron en esa época. La madre de Eduardo, María Rosa Rovira, era una entusiasta de la música académica. Una de sus profesoras en el colegio neoyorquino se dedicó a darle clases particulares gratuitas sobre Grecia, de modo que lo familiarizó con los grandes trágicos como Sófocles, Esquilo y Eurípides. Eduardo Chibás estudió matemáticas en la universidad de Columbia de la que salió para trabajar en Venezuela en Procter & Gamble hacia 1971 donde se había establecido su madre junto a su segundo esposo. Eduardo fue un exitoso gerente y publicista que terminó fundando una avezada firma publicitaria, pero no era el *Black Book of Cincinnati* lo que buscaba en su vida como realización sino la música y la dirección musical a la que se terminó dedicando para darle la orientación de una ética heroica que se planteó en su vida. En la formación y representación de lo que fue Eduardo Chibás se dio un fenómeno parecido a lo que sucedió con los propios valores del pueblo alemán en cuanto a buscar una orientación en el mundo griego. Escribe sobre ello Chibás:

“No es coincidencia que Beethoven fuese un amante de las obras de Homero siendo la *Odisea* su favorita. Tampoco es coincidencia que Wagner aprendió griego de niño y tradujo un libro de la *Odisea* al alemán. También era admirador de la obra de Esquilo y cita al dramaturgo griego como su inspiración de su idea sobre

la obra de arte total. Su biblioteca en Bayreuth contiene prácticamente todo el canon de la obra escrita griega. Hay un patrón que emerge de lo que estas personas tienen en común”<sup>1</sup>.

**Con Furtwängler y Wagner nos hemos topado**  
Una de sus referencias musicales en los años germinales de Nueva York fue la colección de discos de las nueve sinfonías de Beethoven dirigidas por Bruno Walter. Walter tuvo que abandonar Alemania a causa del nazismo y se estableció en Los Ángeles junto a una pléyade de intelectuales, músicos, escritores y filósofos alemanes que encontraron en California una tierra prometida. Uno de sus grandes amigos fue Thomas Mann. De Mann se decía que su conocimiento musical era notable lo mismo que el conocimiento literario de Walter. Walter constituyó un patrón musical para Eduardo Chibás hasta que cayó en sus manos una versión de la *Sinfonía No. 5* de Beethoven dirigida por Wilhelm Furtwängler. Furtwängler había permanecido en Alemania durante el nazismo y por eso fue objeto de acusaciones. Dirigía simultáneamente las orquestas filarmónicas de Berlín y de Viena y, a pesar de haber participado en actos políticos a favor del régimen nazi, nunca fue miembro del partido. Su defensa de la música como hecho trascendente a la política, su necesidad de preservación de los altos valores de la música alemana, y su protección a los músicos judíos, lo salvaron de la vindicta pública luego del fin de la guerra a pesar de haber sido sometido a un proceso de desnazificación. No en balde Wilhelm Furtwängler dirigió una carta al ministro Goebbels abogando por los músicos judíos donde expuso que: “Solo reconozco una línea divisoria: entre el buen arte y el mal arte. Actualmente, la división se establece entre judíos y no judíos..., mientras que la separación entre buena y mala música se descuida... La cuestión de la calidad de la música es..., una cuestión de vida o muerte”<sup>2</sup>. Estos elementos de defensa de la cultura junto a la portentosa interpretación y dirección musical de Furtwängler hicieron que Eduardo Chibás lo escogiera como modelo icónico de director. El padre de Furtwängler, Adolf, fue un famosísimo arqueólogo, crítico, profesor e historiador del arte, especialista en arte micénico. Furtwängler lo condujo inevitablemente a Wagner y a su concepto del arte total. Chibás en la universidad de Columbia tenía un programa dedicado a Furtwängler en la radio

“Eduardo era hijo de Raúl Chibás y sobrino de Eduardo Chibás, figuras prominentes de la política cubana”

universitaria. Allí comenzó el proceso de autoenseñanza de Chibás para leer un pentagrama, estudiar música, o reconocer lo que querían expresar los grandes músicos en sus obras y si eso debía respetarse como tal. Pronto se dio cuenta de que el purismo no funciona con la música, que la interpretación traduce al compositor más allá de sus notas asentadas, y que el inmovilismo o la literalidad que supone la fidelidad a la partitura nos anula y restringe al intérprete a un mero repetidor. De allí que el intérprete también se convierta en un creador al ofrecer su versión. De modo que, siguiendo las reflexiones de Richard Wagner, llega al convencimiento de que “le fue dado seguir mi propio sentimiento en la interpretación de la cantinela mozartiana”<sup>3</sup>. En ese sentido Wagner entiende la dirección orquestal ligada a una comprensión profunda del ritmo, la dinámica y la intención musical ligado a lo que el director agrega de su propia percepción de la obra sobre la base de su conocimiento de esta. Respecto al tempo Wagner pensaba que muchos directores se equivocaban al tratar de dar con él ya que no sabían cantar<sup>4</sup>. Estas nociones wagnerianas de dirección, llevadas a cabo en la práctica por Chibás, suponían que “La idea francesa de tocar un instrumento bien es poder cantar bien sobre él. Y como ya se dijo, esa magnífica orquesta interpretó la sinfonía. La posibilidad de que se cante bien implica que se ha encontrado el verdadero tempo”. Y que “la adecuada comprensión de la melodía es la única guía para el tempo preciso”<sup>5</sup>.

**La Asociación Wagner de Venezuela**  
En 1993 Eduardo Chibás toma junto a Rene Scull y Giuseppe Tulli, entre otros, una de las decisiones más im-

portantes de su vida: fundar la Asociación Wagner de Venezuela. Rene Scull, que había vivido en Hong Kong y participado en la asociación Wagner de esa ciudad, llegó entusiasmado a Caracas con la idea de reproducir la idea en Venezuela. Curiosamente, el número de asociaciones Wagner en el mundo supera a lo que podrían ser asociaciones o sociedades Beethoven o Mozart en el mundo. La Asociación Internacional Wagner agrupa un número de unas 150 asociaciones en todo el mundo y estima aglutinar unos 26 mil miembros. No se trata de privilegiar grupos sobre otros dada la importancia de instituciones como la Beethoven Haus de Bonn o la Beethoven Society of America, pero las organizaciones centradas alrededor de Wagner tienen redes más estructuradas entre sí. No se piense que la Asociación Wagner de Venezuela se dedica exclusivamente a su inspirador. Richard Wagner es el motor para la discusión de la música y la cultura en general. Desde su fundación hasta su muerte Eduardo Chibás presidió la Asociación Wagner de Venezuela y se ha convertido en el espacio no solo para la “divulgación y cultivo de la obra wagneriana” sino en la realización de eventos y conferencias de toda índole relacionadas con la música, el arte y la literatura. Téngase en cuenta que cuando Wagner se refirió a la *Gesamtkunstswerk*, la obra de arte total, quería implicar que los caminos de la creación se encuentran alrededor de la cultura y la civilización. Richard Wagner no solo fue compositor, sino escritor de sus propias óperas, ensayista, actor y director de teatro, de modo que comprendía muy bien cómo se relacionaban las diversas disciplinas artísticas entre sí y de allí esto se agregaba a que esa juntura favoreciera la defensa de los altos valores de la civilización. Por esta razón se explica la mirada múltiple y auspiciadora que la Asociación de Wagner de Venezuela ha promovido habida cuenta de su naturaleza totalizadora. En los últimos diez años en que asistí a sus eventos se han producido conferencias, además de sobre Wagner, sobre Beethoven, Anton Bruckner, Schubert, Richard Strauss, Kant, Schopenhauer, arte griego, Stefan Zweig y hasta sobre el cine artístico y de autor. El mismo año de su fundación, la AWW produjo la ópera *Lohengrin* y en 1998 con la colaboración del Festival de Bayreuth y su director, Wolfgang Wagner, nieto del compositor, se consiguió con la participación de la Asociación Venezolana de Conciertos y Salvador Itriago, montar *La valquiria*. En un principio la idea había sido la producción de la tetralogía completa de *El anillo del nibelungo*, pero cuestiones de índole práctica incidieron para comenzar con *La valquiria*. Ese camino trazado se propuso y alcanzó a traer a nuestro país artistas de la talla de Daniel Barenboim, la West-Eastern Divan Orchestra, la Camerata de Salzburgo, Claudio Abbado junto a la Gustav Mahler, Jugendorchester, Deborah Voigt, Stefan Mikisch, la Berliner Symphoniker y, recientemente, la soprano búlgara Sonya Yoncheva.

(Continúa en la página 6)

- 1 Chibas, Eduardo. “Lo que admiro del ser alemán”, en *Herencias y parentelas: el viaje de lo alemán en Venezuela. Asociación Cultural Humboldt 1949-2019*. Karl Krispin, compilador. Asociación Cultural Humboldt. Caracas, 2019, p. 21.
- 2 <https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/third-reich/furtwangler-wilhelm/>
- 3 Wagner, Richard. *On conducting*. Dover Publications INC, New York 1989, p. 15
- 4 Ibidem, p. 9.
- 5 Ibidem, p. 8.



# Eduardo Chibás, algo más que un director de orquesta

(Viene de la página 5)

## El director de orquesta

En 1992 sucedió uno de esos azares que terminan elaborando el destino. Eduardo Chibás fue invitado a una reunión con los miembros de la junta directiva de la Orquesta Sinfónica Venezuela. Los directivos habían invitado al hombre de empresa a hablar sobre publicidad y mercadeo, pero Eduardo Chibás terminó hablando de música que era sobre lo que le interesaba hablar y en un momento de la reunión, Eduardo Marturet sugirió la posibilidad de que Chibás dirigiera la OSV a lo que el sugerido contestó: “Pónganle fecha”. Ese “pónganle fecha” cambió su vida ya que promovería su dedicación a la dirección orquestal de una manera decidida. Chibás no se restringió a satisfacer una vieja aspiración de diletante de convertirse en director porque lo llevó a cabo como un profesional, independientemente de que no hubiese contado con una titularidad académica. Su bautizo musical con la OSV lo hizo dirigiendo la obertura de *Los maestros cantores de Núremberg* de Wagner. En 1996 se atreve a más y dirige la *Eroica* cuya versión es celebrada por el maestro Sándor Vegh, director de la Camerata Musical de Salzburgo, que Chibás dirigiría en Caracas en 2001 con la *Séptima* de Beethoven y su *Concierto de violín* con Alexander Janiczek como solista. Sándor Vegh dijo de su interpretación que se trataba de “una representación atractiva y atmosférica, que demuestra su relación muy estrecha con Beethoven y su mensaje especial”. En 2004 dirige la *Séptima* de Bruckner tanto con la OSV como con la Orquesta Sinfónica de Carabobo. En el caso de la OSV se trataba de la primera vez que interpretaba la pieza de Bruckner. Al año siguiente en 2005 condujo el estreno musical en Venezuela de la *Octava* de Bruckner. Chibás no solo dirigió en Venezuela, lo hizo en Portugal y en la propia Alemania. Para ilustrar el camino que siguió hay que agregar el tema de sus grabaciones que incluyen las nueve sinfonías de Ludwig van Beethoven tanto con la Orquesta Sinfónica Venezuela como con la Orquesta Sinfónica de Carabobo, al igual que sus cinco conciertos para piano y orquesta en 2005 actuando como solista el pianista brasileño Luiz de Moura Castro. Igualmente, su discografía incluye las sinfonías 7, 8 y 9 de Bruckner<sup>1</sup>, la *Sinfonía 9* de Schubert y la *Marcha del funeral de Sigfrido* de Wagner<sup>2</sup>. Su actividad en pro de la difusión de la música y sus grandes valores lo llevó a la remasterización de las más celebradas interpretaciones de Wilhelm Furtwängler. Para justificar estas remasterizaciones sobre Furtwängler, Beethoven y su propia búsqueda de la interpretación final, Chibás escribió esto: “También me interesaba obtener el mejor sonido en CD. La *Novena* de 1942 era mi santo grial. Compré más de 20 versiones, para decepcionarme una y otra vez. Eventualmente, me di cuenta de que podía hacer algo mejor que esas, especialmente ya que adquirí cierta maestría en un programa de edición al editar mis propias grabaciones. Comencé a trabajar en esa *Novena* de manera obsesiva durante semanas, hasta que sentí que tenía una versión que, a mi gusto, era mejor que todas las demás. Entonces, a partir de ahí, empecé a trabajar en mis grabaciones favoritas de la época de guerra. Furtwänglersound.com es un resultado de eso”. Chibás sostenía y creía en un registro sobre cómo debía sonar o sonaba una orquesta. Amparándose en el influjo que ejercía el mundo griego en él, hizo una división muy personal de tres célebres directores de acuerdo con las categorías acordadas del arte griego en arcaico, clásico o helenístico (épico, trágico y decadente) en las cuales ubicaba a tres directores del siglo XX como Arturo Toscanini, Wilhelm Furtwängler y Herbert von Karajan, exactamente en esos tres órdenes. Creía junto a su amigo Daniel Barenboim en lo que llamaba el sonido sostenido de una orquesta que es

el que esa orquesta va desarrollando de la batuta de un gran director hasta convertirse en el sello indiscutible de su personalidad. La última vez que dirigió fue el 22 de noviembre de 2018 junto a la Orquesta Sinfónica Venezuela interpretando la *Sinfonía 39* de Mozart y en 2020 grabó veinte charlas sobre su visión de Beethoven.

Sus grabaciones, remasterizaciones y clases digitales fueron muy celebradas dentro y fuera de Venezuela además de reseñadas por las revistas especializadas como *Music Web International*. Merece destacarse lo que escribe sobre él en 2022 el musicólogo Marc Medwin (quien lo llama director, educador y filósofo) comentando sus conversaciones sobre Beethoven: “Su voz es sin duda la de un comunicador. Elige cada palabra con cuidado, con frases separadas por las pausas contemplativas de un maestro nato en busca de la metáfora más aplicable, y hay muchas en su léxico. Sus intereses abarcan desde la filosofía hasta la literatura y el cine, mientras describe su mente como matemática, una verdad parcial pero demasiado limitante (...). Podría ser que este sentido de equilibrio en el proceso de convertirse sea el que impregna toda la obra de Chibás en el universo de Beethoven y más allá, desde el microgesto aparentemente trivial hasta las vastas formas que anticipa y apoya. Este es el objetivo central tanto de sus interpretaciones como de las conferencias en video que contribuyen en gran medida a elucidar sus preocupaciones subyacentes. Las conferencias contienen ciertas opiniones, sobre todo respecto a comparar grabaciones, con las que no estoy de acuerdo. ‘Por supuesto’, ríe Chibás. ‘¿Cómo sería el mundo sin conflictos?’”<sup>3</sup>.

## El conflicto y la ética heroica

Eduardo Chibás creyó en la representación artística como el espacio temporal para la representación de la tragedia. La tragedia en el sentido griego buscaba la representación normalmente mitológica en la que se cruzaban los caminos del héroe y de los dioses, que exigía una puesta en escena con la purificación espiritual alentada por la catarsis que experimentaba el público que conduce a la reivindicación de la ética. Ese era el propósito que abrazó Eduardo Chibás en su solicitud y búsqueda del arte cuando concluía que el arte debía superar la estética y entablar una relación con la ética. En la ejecución musical una obra no podía quedarse con una representación técnica, con lo exclusivamente satisfactorio. Esa técnica tenía que combinarse con el alma, con el corazón, y fundamentalmente con los valores. Un director de orquesta carecía de toda importancia si no incorporaba sus valores frente a la partitura que re-creaba de alguna forma. Y en esa re-creación está el conflicto

# Homero: principio y fin

## GIUSEPPE TULLI

(No hablo aquí de Eduardo Chibás, sino de la visión que nos inspiró, y que sigue su curso, con o sin nosotros)

“Cuatro son las historias”, resume Borges en “Los cuatro ciclos”. Y las dos primeras *distinguen* a esta civilización, y son de Homero.

“La primera”, “la más antigua”, es “la de una fuerte ciudad (...) entregada al hierro y al fuego y que su batalla es inútil (...)”. Y su comienzo y fin habrían sido en “apariencia”: la de Helena, “una sombra”, y la del “gran caballo hueco”, imitando a un dios.

“Homero no habrá sido el primer poeta que refirió la fábula”, añade Borges, pero sí el que lo hizo como hecho *artístico*, y por ende *humano*. En esto se cifra el paradójico *origen*, y *destino*, de esta civilización: que su “historia fundacional” pueda ser la de su *creación* y *destrucción* desde, y en, el *hombre*. Claro,



EL POLÍTICO EDDY CHIBÁS, TÍO DE EDUARDO CHIBÁS / ARCHIVO



RICHARD WAGNER (1813-1883) / ARCHIVO

porque se pelea por lo que se cree, independientemente de la recompensa implícita en ese conflicto. Su tesis era que las épocas de conflicto eran las épocas de la tragedia, conflicto que desata la creatividad. Recurramos a sus propias palabras para una de sus

muchas presentaciones que dio durante años en la Asociación Wagner de Venezuela:

“... el período trágico es muy productivo en arte, creándose las mejores obras de cada ciclo. Los más grandes artistas como Leonardo y Miguel Ángel, Shakespeare y Cervantes, Beethoven y Wagner, entre otros, fueron grandes porque tenían algo importante que decir y porque tenían el apoyo de los grandes valores de Occidente para articular sus ideas. Las más grandes obras se fundamentan en esos valores. Eso es de lo que hablo cuando busco ética en el arte. No tiene nada que ver con la moral personal de los artistas. Sí tiene que ver con el apego de esos artistas con los valores de nuestra civilización. Para mí es inconcebible pensar en Beethoven sin esos valores. Fue lo que le dio fuerza para seguir adelante en su misión de expresar todo ese coraje y esa nobleza que caracteriza su música. Sin esos valores, Beethoven no hubiera sido nada. Muchas veces me preguntan por qué no hay compositores como Beethoven hoy en día y yo respondo que es porque no hay nada noble que expresar. Hay muchos compositores con su talento. Ese no es el problema. Lo que no hay es sentido para la creación”<sup>4</sup>.

También logra Eduardo Chibás enfocarse para justificar la naturaleza positiva del conflicto que nuestra creatividad viene del choque entre los opuestos, tomando los valores desarrollados por Friedrich Nietzsche, cuando el individuo se enfrenta con la sociedad haciendo gala de una tensión dionisiaca irracional enfrentada a los valores apolíneos de la racionalidad. Esa tensión hace nacer y explica nuestra creatividad occidental<sup>5</sup>.

Me resisto a pensar que puede trazarse una línea divisoria entre directores aficionados o profesionales. Las dos palabras legitiman la posibilidad de un equívoco. Eduardo Chibás era mucho mejor director que muchos profesionales que he escuchado y a cuyas interpretaciones no le he conseguido emoción y postemoción algunas. No abandon los grandes directores acompañados con el sentido de alcanzar cuotas elevadas del espíritu y los valores, al igual que escasean los verdaderos intérpretes artísticos

del tiempo que les toca vivir. Más que aficionado, Eduardo fue un convencido por la necesidad de que el arte ocupara el lugar más importante en la creación humana. Su vocación de perseguir el arte rescindió la “profesionalidad” cotidiana para la que se entrenó y a la que dejó muy atrás. Hoy lo recordamos como al artista insobornable y honesto que fue, quien nunca antepuso interés distinto al arte mismo y a la pureza y mismidad de sus contenidos. Sus valores pedagógicos lo invitaron a compartir su conocimiento y ese ejercicio de correspondencia lo hizo todavía un hombre más libre de lo que era. Cada quince días, los sábados a las 10:00 am. teníamos cita en la Asociación Wagner de Venezuela. Allí podíamos escuchar de él o de los distintos invitados una disertación sobre la *Hammerklavier Sonata* de Beethoven, el viaje de Schliemann a Micenas, *Fuerte apache* de John Ford, el héroe según Campbell o el análisis puntilloso de *La valquiria* cantada por Tomlinson. Así como hay fanáticos de la playa o las bicicletas montaÑeras, nosotros lo éramos de esas únicas, maravillosas y nostálgicas reuniones ya idas para siempre. Y allí estaba Eduardo Chibás, en el centro del debate, en la sinergia del conflicto, con un intercambio persistente que permanecerá siempre en quienes compartimos ese coloquio interminable con él. ☺

1 La revista *Fanfare* describía así su dirección de Bruckner: “Chibás entiende que Bruckner requiere contrastes de movimiento a movimiento y dentro de los movimientos, por lo que, cuando es apropiado, hace que sus músicos sean juguetones, etéreos, solemnes, energícos, emocionados o calmados. Los contrastes siempre tienen sentido y hacen que estas largas declaraciones mantengan la atención de uno de principio a fin”. [https://eduardochibas.com/Data/testimonies/Fanfare\\_english.pdf](https://eduardochibas.com/Data/testimonies/Fanfare_english.pdf)  
2 <https://eduardochibas.com/discography/>  
3 <https://www.musicweb-international.com/classrev/2022/Jun/Chibas-interview.htm>  
4 Chibas, Eduardo. “La ética en el arte”. Archivo Eduardo Chibas, Caracas.  
5 Chibas. “Lo que admiro del ser alemán”, p. 24.



MEMORIA >> EDUARDO CHIBÁS (1945-2023)

# La intensidad de una relación extraordinaria

“Para él no existían las medias tintas; todo era serio, portador de un mensaje. Cuando se proponía algo o defendía sus ideas, entregaba el corazón por completo, pues se trataba de ideales que, según su visión, debían ser defendidos”



EDUARDO CHIBÁS Y SUS HIJOS EN VIENA / ARCHIVO FAMILIAR

## MARÍA CRISTINA PUENTE DE CHIBÁS

Una relación que nace bajo la influencia de Richard Wagner y Joseph Campbell no puede ser menos que intensa, profundamente intensa. Así fue mi relación con Eduardo Chibás, porque así era él: apasionado y vehemente, pero a la vez, sumamente sensible, con un profundo sentido del deber y una honestidad inquebrantable. Me resulta difícil ser objetiva al hablar de Eduardo. No solo fue un ma-

ravilloso compañero, esposo, padre y amigo, sino un hombre que imbuía de un significado especial cada aspecto de la vida. Para él no existían las medias tintas; todo era serio, portador de un mensaje. Cuando se proponía algo o defendía sus ideas, entregaba el corazón por completo, pues se trataba de ideales que, según su visión, debían ser defendidos. De cierta forma, era un personaje de otro siglo, aunque vivía plenamente en el presente y se mantenía siempre actualizado. Alguna vez lo definieron como un hombre del Re-

nacimiento, que amaba las artes y las ciencias por igual. Aunque estudió matemáticas y poseía una mente brillante en ese campo, sus verdaderas pasiones eran la historia, especialmente de la Grecia antigua, y la música clásica, centrada en aquellos compositores que él sentía cercanos a la épica heroica: Beethoven, Wagner y Bruckner. Compartía estos conocimientos con enorme generosidad. A cualquiera que se le acercara con curiosidad para hablar sobre temas de interpretación musical, filosofía, política o his-

# Los Chibás y Cuba

“Detenido durante la dictadura de Machado siendo menor de edad, Raúl oculta sus pocos años al ser interrogado para poder permanecer tras las rejas junto a los compañeros. Temprana manifestación de dignidad y valentía que marcará su vida”

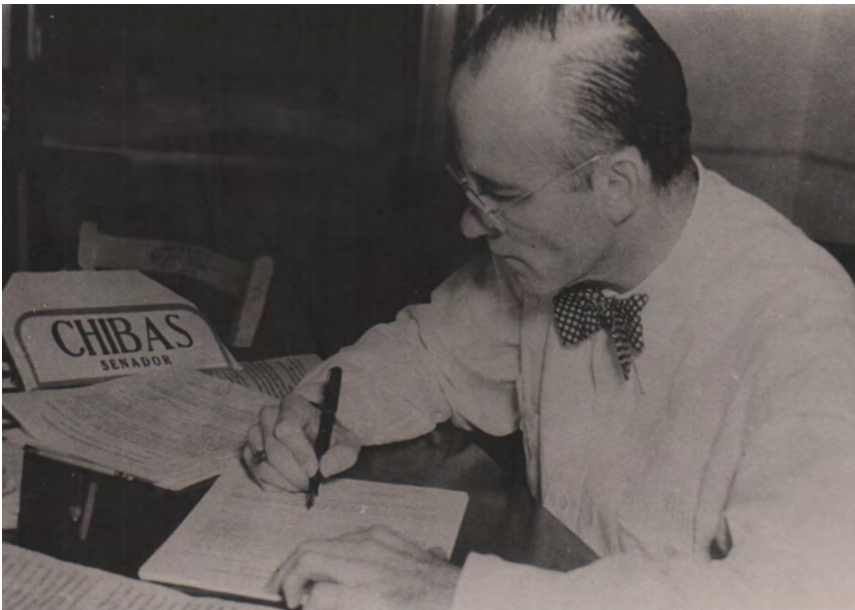
## OCTAVIO ARMAND

**Raúl**  
*Considero que sería altamente positivo constituir un gobierno revolucionario presidido por Raúl Chibás, pero, después de los primeros tanteos, considero muy difícil vencer sus escrúpulos personales, ante el temor de que en ese caso interpretasen su viaje a la Sierra como movido por un interés personal. Los mejores argumentos se estrellan contra ese sentimiento suyo.*  
Carta de Fidel Castro a Celia Sánchez, 5 de julio 1957

Una visita a Eduardo y Maricris se me antojó inoportuna. Me había fallado Kairós. Eduardo lucía triste, deprimido. El saludo se transformó en ¿qué sucede? —Murió Alejandro. Sentí que yo sobraba, que interrumpía un luto recién estrenado, y solo atiné el apresurado lo siento. Aunque entrecortada, un repente de la conversación aclaró que el tal Alejandro era Alejandro Magno, quien acababa de morir en el libro que Eduardo estaba leyendo. Mi pésame, anacrónico por más de dos mil años, se convirtió en carcajadas. Eduardo también tuvo que reír su intenso luto. Desde ese día él, Maricris y yo nos

moríamos de risa con la anécdota. Y sin embargo, esa risa no pudo disimular lo que se revelaba. Asomaba el fervor de Eduardo por Wagner, señalando como origen el culto a los héroes, culto comprensible, pues él los tenía en la familia. Entre ellos, Eddy, su tío, esperanza malograda de tantos cubanos, y Raúl, su padre, héroe mío también, que fue como un padre para mí. En estas líneas que sumo como a pentagramas aludo a hechos de una sangre que desde hace siglos dice Cuba. Detenido durante la dictadura de Machado siendo menor de edad, Raúl oculta sus pocos años al ser interrogado para poder permanecer tras las rejas junto a los compañeros. Temprana manifestación de dignidad y valentía que marcará su vida. No extraña que a través de su abuela materna, Luisa Agramonte y Piña, comparta genes nada menos que con Ignacio Agramonte y Loynaz. Tampoco extraña, pese a la humildad que lo caracterizaba, que al aludir a los “valientes que murieron para legarnos una nación independiente” mencione primero a su sangre: “los Agramonte, Céspedes, hermanos Maceo, José Martí...” . Lo hace en su carta de Raúl a Fidel, así, sin apellidos, el 14 de julio de 1991, entregada a Castro personalmente por la nunciatura apostólica; carta inédita que pretendía ser otro último aldabonazo.

Raúl trataba de despertar la conciencia ajena a punto de cumplirse el cuadragésimo aniversario del balazo suicida de su hermano, del 5 de agosto de 1951. La única diferencia entre estos esfuerzos por reconducir una historia empeñada en su imperdonable impuntualidad era el destinatario del mensaje: el pueblo, esa entelequía, en 1951, y Fidel Castro, su soberbia más que soberana encarnación, en el 91. En estricta intimidad se registra la diferencia entre un hombre de palabras y un hombre de palabra. Tema de conversación frecuente entre nosotros era la difícil continuidad de la historia cubana desde principios del siglo XIX hasta nuestro interminable ahora. Asomaban entonces como en un retrovisor las corrientes que dentro y fuera de Cuba nos separaban, aislando a la isla –sí, con pleonasmo– de suficiente acuerdo para sumarse, por ejemplo, a la fallida conspiración Soles y Rayos de Bolívar en el primer tercio del XIX, donde participaba el poeta José María Heredia, pionero de



EDDY CHIBÁS / ARCHIVO FAMILIAR



RAÚL CHIBÁS / LATINAMERICANSTUDIES. ORG

nuestros exilios, fallecido en México en 1839. Los integristas aspiraban a formar parte de España; los autonomistas querían un vínculo menos arraigado de *la siempre fiel isla de Cuba* con la madre patria; los anexionistas apostaban a una provechosa unión con los Estados Unidos; y para los independentistas el único destino posible era la soberanía. El temor a otra Haití implicaba inconvenientes para la Independencia; dado el monocultivo del azúcar, la economía no podía prescindir de la esclavitud y del consecuente alto porcentaje de población negra. De ahí la añoranza anexionista por sumarse al norte como un estado más de los que allá también dependían de un monocultivo. Los negros estaban condenados a cosechar blancura, en caña o algodón. El anexionismo desaparece cuando

toria, le dedicaba sesiones enteras para enseñar y explicar sus ideas, compartiendo su vasto saber. Al ser un comunicador innato, sus charlas eran muy fáciles de entender, a pesar de que su forma de pensar era bastante creativa, compleja y, a menudo, controversial. Su ética particular se inspiraba en los valores e ideas de la civilización occidental, así como en su educación y en un profundo sentido de responsabilidad heredado de sus padres y antepasados, de quienes se sentía inmensamente orgulloso y consideraba de cierta manera responsables de su ética heroica. En un viaje a Cuba para acompañar a Daniel Barenboim en su primer recital de piano en la isla, nos sorprendió que, cada vez que Eduardo decía su nombre, la gente se acercaba para preguntarle sobre su vínculo con el famoso Eddy Chibás, el carismático líder político fallecido en 1951, que tanto influyó en la historia cubana. Durante ese mismo viaje, recorrimos el Museo de la Ciudad de La Habana, en el Palacio de los Capitanes. Con orgullo, nos mostraba los cuadros de los próceres de la Independencia de la isla, entre los que se encontraban varios de sus antepasados: Ignacio, Eduardo y Aristides Agramonte. Nos hablaba de su bisabuela, Luisa Agramonte, quien había sido poeta y gran amiga de José Martí, entre otros grandes personajes de la historia cubana. Era evidente, entonces, la profunda influencia del pensamiento heroico transmitido a través de varias generaciones en su vida. A pesar de la enorme fuerza de sus vínculos familiares e históricos con su Cuba natal, de sus años de juventud como estudiante exiliado en los Estados Unidos y de que fue un viajero incansable, Eduardo hizo de Venezuela su casa: el lugar donde formó su familia, nacieron sus hijos, de los que estaba sumamente orgulloso, e hizo grandes amistades. Durante nuestra vida juntos, compartimos muchísimos momentos y experiencias muy especiales, pero, sobre todo, tuvimos una gran complicidad y apoyo mutuo en nuestros respectivos proyectos y sueños. Eduardo ya no está físicamente entre nosotros, pero dejó un legado imborrable. En su familia, y también entre sus amigos más cercanos, nos sentimos responsables de preservar esa huella. Su espíritu perdura en uno de sus proyectos más queridos, la Asociación Wagner de Venezuela, desde la cual continuamos divulgando ideas que para él eran fundamentales: aquellas que giran en torno al quehacer musical, la educación, el arte y la historia de la civilización occidental. No concibo una mejor manera de rendir homenaje a un hombre que supo vivir plenamente, con pasión e integridad, y con quien tuve el privilegio de compartir una vida y muchos sueños. ☹

lado a un noble episodio poco conocido: el 27 de noviembre de ese 71, cinco esclavos trataron de rescatar a sus amos, ocho estudiantes de medicina. Los esclavos fueron asesinados y sus cadáveres regados como escarmiento por La Habana; los amos fueron fusilados poco después ese mismo día. Se saben y recuerdan los nombres de los ocho estudiantes; solo se sabe y apenas se recuerda uno de los nombres de los cinco esclavos. El intento fue ideado por Manuel Cañamazo, alias “Manita en el suelo”. Siempre he presenciado una correspondencia entre el rescate de Sanguily y el de los estudiantes, entre el 8 de octubre y el 27 de noviembre, entre Agramonte y Manita. La fortuita relación entre dos manos, la herida y la de Cañamazo, tuvo que ver con mi presentimiento y con la generosa intenciona de los abakuá: bien que el amo libere a los esclavos; también los esclavos deben liberar al amo. Otra fortuita convergencia: el último discurso de Martí y el último aldabonazo de Eduardo Chibás. Al caer herido en Dos Ríos, Martí fue reconocido por Antonio Oliva, un mulato cubano, práctico de los españoles. Antes de rematarlo, en tono burlón Oliva le preguntó: —¿Usted por aquí, Martí? Como respuesta el apóstol se mordió la lengua, dejando “materialmente los dientes clavados en ella,” según el testimonio del cabo sanitario Juan Trujillo. Eso en 1895. En 1951 Eddy Chibás cumple con su programa radial, lamentando el destino escamoteado de Cuba. Pero *le mordieron la lengua* al pasarse la transmisión del tiempo acordado y no se escuchó el disparo suicida. El último discurso de Martí fue la lengua mordida. No menos callado y elocuente resultó el aldabonazo de plomo. Aguijoneado por un interminable exilio sueldo estos hechos remotos o no tanto lanzando como dados mis presentimientos. Lo hago como homenaje a Raúl Chibás, con la esperanza de que se le dé volumen a su voz, releviendo el Manifiesto de la Sierra Maestra, donde él tuvo una decisiva participación y que fue redactado de puño y letra por Castro, aunque luego lo traicionara. Además, se debe publicar su carta a Fidel del 14 de julio del 91; así como su Diario de campaña, respaldado, este, por numerosas fotos, muchas tomadas por periodistas norteamericanos que subieron a la Sierra. Hombre absolutamente excepcional, Raúl Chibás: un honor haberlo conocido bien y querido mucho. ☹



MEMORIA >> EDUARDO CHIBÁS (1945-2023)

# Asowagner: crónica de una pasión heroica en Venezuela

"Asowagner no fue creada para ser un simple club de melómanos, sino una cátedra abierta, un espacio para explorar los pilares del pensamiento wagneriano: la teoría del arte, los mitos nórdicos, la civilización griega y, sobre todo, la noción del 'héroe' como motor de la civilización"

DOMINGO PLAZ

Se cuenta que en 1991, durante su primera visita a Caracas, el legendario director Sandor Végh pidió a los jóvenes músicos de su Camerata Académica de Salzburgo que observarían con atención el lugar donde, según su visión, se gestaría un “nuevo Renacimiento”. Esta generosa apreciación del maestro refleja el ambiente de un universo artístico inesperado que lo sorprendió en su visita a Venezuela en aquellos días. Apenas un año después, en 1992, nació en Venezuela una iniciativa cultural insólita y audaz: la Asociación Wagner de Venezuela (Asowagner), un faro dedicado no solo a la obra de un compositor, sino a la celebración de una visión transforma-

dora del arte y la sociedad. Nació del encuentro entre una comunidad de espíritus elevados y una audaz visión transformadora del arte, tal como nos lo recuerda en sus escritos Giuseppe Tulli, uno de sus fundadores. Asowagner no fue creada para ser un simple club de melómanos, sino una cátedra abierta, un espacio para explorar los pilares del pensamiento wagneriano: la teoría del arte, los mitos nórdicos, la civilización griega y, sobre todo, la noción del “héroe” como motor de la civilización. Esta idea de “héroe”, hoy quizás remota, es la columna vertebral que une la Grecia antigua con el drama wagneriano. No se trata del héroe de capa y antifaz, sino de su concepción clásica: aquel individuo que se atreve a confrontar su destino, a superar la condición humana a través de la voluntad y el sacrificio, forjando la grandeza en la acción. Es la lucha por la excelencia (areté) contra la fatalidad. Este arquetipo es precisamente el que Wagner rescata y transforma en el crisol de su teatro y de su música. En el universo wagneriano, este ideal heroico adquiere rostros inolvidables. Es el artista en Tannhäuser, que lucha por reconciliar la pasión sensual con la redención espiritual, buscando un lugar para el arte en la sociedad. Es el caballero del cisne, Lohengrin, cuya intervención divina busca redimir al alma humana, pero cuya acción depende de una fe incondicional. En la monumental saga de *El anillo del nibelungo*, el heroísmo se desdobra: es la humanización de la divina valquiria Brünnhilde, que descubre el amor y la compasión, y es el sacrificio de Siegfried, el “hombre nuevo”, cuya muerte purifica un mundo corrompido por el poder y la codicia, permitiendo el reencuentro del hombre con la naturaleza. Finalmente, en Parsifal, el heroísmo se sublima en la figura del “ingenuo pu-

ro”, que alcanza la sabiduría a través de la compasión, renovando la revelación espiritual del Santo Grial. Fue bajo este inspirador estandarte heroico que Asowagner se convirtió en un catalizador de proyectos que marcaron la historia musical del país, como la primera producción de *Lohengrin* en 1993 y una trascendental puesta en escena de *La valquiria* en 1998, realizada en colaboración con el propio Festival de Bayreuth. El corazón palpitante de este movimiento fue, desde el principio, el maestro Eduardo Chibás y su esposa, María Cristina Puente (Maricris), quienes convirtieron su residencia, la Quinta Mousiké, en un santuario para el arte y el pensamiento. **El legado del maestro y la batuta heroica** Paralelamente a su labor en Asowagner, Eduardo Chibás forjaba un legado imperecedero desde el podio. Fiel a esa concepción heroica de la música, acometió la monumental tarea de grabar el ciclo completo de las nueve sinfonías y los cinco conciertos para piano de Beethoven al frente de las orquestas sinfónicas de Venezuela y de Carabobo. Su batuta se adentró también en la colosal arquitectura sonora de las sinfonías 7, 8 y 9 de Bruckner y en la gracia lírica de Mozart y Schubert. Como era de esperar, el cosmos wagneriano resonó con especial fuerza en su espíritu, dejándonos versiones memorables de fragmentos emblemáticos como el adiós de Wotan, la marcha fúnebre de Sigfrido y el preludio de *Los maestros cantores*. Este tesoro sonoro, testimonio de una vida dedicada al arte, pervive hoy en el portal furtwänglersound.com, junto a sus meticulosos trabajos de remasterización. **El silencio y el renacer** Como a tantas instituciones culturales,



EDUARDO CHIBÁS / ARCHIVO FAMILIAR

la pandemia impuso un silencio forzoso. Las reuniones en Mousiké cesaron y los encuentros se trasladaron a la esfera digital, un esfuerzo valiente por mantener viva la llama en tiempos de aislamiento. Sin embargo, el golpe más profundo llegó en marzo de 2023 con el inesperado fallecimiento del maestro Eduardo Chibás. Su partida dejó un vacío inmenso, pero también actuó como un llamado a la acción. El eco de una idea tan poderosa no se extingue fácilmente. Impulsada por la entereza de Maricris y el compromiso de sus miembros, Asowagner ha iniciado una etapa de renacimiento. Hoy, la asociación vuelve a ser un punto de encuentro vibrante. Ofrece un ciclo de conferencias mensuales, tanto presenciales como digitales, abiertas a todo público. La música en vivo ha regresado con eventos memorables, como el concierto en homenaje a Eduardo con la Orquesta Sinfónica de Venezuela y la aclamada presentación de la soprano búlgara Sonya Yoncheva junto a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar bajo la ba-

tuta del maestro Domingo Hindoyán. Con la mirada puesta en el futuro, numerosos proyectos aguardan el momento oportuno para florecer. **Un llamado a la proeza personal** Nietzsche lo había presentado y Zaratustra lo expresó así: “sin música, la vida sería un error”. Un paisaje sin color. Un exilio del espíritu de su verdadera patria. Porque la música es el arte que nos enseña a decir un rotundo sí a la vida, a abrazar su plenitud, su profundidad, su luz y su sombra, sin pedirnos nada a cambio. La llama wagneriana no busca consumir, sino iluminar; ser un faro que guíe a los espíritus libres hacia horizontes más vastos. Asowagner, entonces, nos convoca a proseguir un diálogo con esas altas visiones –Beethoven, Wagner, Bruckner, Chibás– que pueblan esta memoria compartida. La proeza heroica de mantener encendida la llama de la gran música en Venezuela es, hoy más que nunca, una quijotesca pero irrenunciable forma de resistencia. ☸

## Chibás y Furtwängler: música y trascendencia

"El trabajo de Eduardo ha sido reconocido a lo largo de los años por críticos y estudiosos de la talla de Henry Fogel y Marc Medwin. Positivos comentarios sobre sus ediciones fueron publicados por la revista *Fanfare* en los Estados Unidos"

GONZALO CANDIA FALCÓN\*

El primer encuentro entre Eduardo Chibás y el arte de Wilhelm Furtwängler tuvo lugar durante su adolescencia. Su familia acababa de iniciar el exilio en Nueva York, tras el ascenso de la tiranía marxista en su Cuba natal. Por aquellos años, Eduardo ya era un niño distinto a los demás. Dotado de una profunda inteligencia, sensibilidad y cultura, manifestaba intereses muy distintos a los de sus compañeros de clase. Muy tempranamente desarrolló una verdadera pasión por la música clásica, alimentada por los vinilos que su madre conservaba en la casa familiar. Fue en ese contexto que, a los catorce años, un jovencísimo Eduardo Chibás escuchó una grabación de Wilhelm Furtwängler por primera vez. Se trataba de aquella edición

del sello HMV de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, tomada de un concierto en vivo, durante el Festival de Bayreuth, de 1951. Si bien esta audición le produjo un hondo impacto, sería la siguiente la que marcaría el inicio de su conexión profunda con el mundo musical de Furtwängler. Eduardo encontró en casa la grabación publicada por DG del concierto ofrecido el 27 de mayo de 1947, en el que Furtwängler dirigió por segunda vez –tras el término de la Segunda Guerra Mundial– a su querida Filarmónica de Berlín. Se trataba de una interpretación de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, marcada por la tensión y el conflicto, la oscuridad y la luz. En palabras del propio Eduardo, aquella grabación lo “conmocionó” profundamente. El impacto que tuvo la audición de esta grabación se proyectó a lo largo de toda su vida y ese impacto, a su vez, reverberó hacia todos quienes conocimos a Eduardo. Eduardo comenzó a escuchar registros de Furtwängler en una época en que el interés por el maestro alemán apenas comenzaba a resurgir tras años de relativo olvido. En efecto, tras su muerte, acaecida en 1954, sus interpretaciones comenzaron a verse como excesos idiosincráticos de un romanticismo pasado de moda. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de la década de 1960, fue posible advertir un renovado interés en los registros de Furtwängler. En este escenario, Eduardo asumió con entusiasmo la tarea de difundir el conocimiento de las interpretaciones del maestro alemán. Lo hizo, en primer lugar, a través de una serie de programas de radio que ofreció en las emisoras universitarias de la Universidad de Columbia, durante sus años como estudiante. Más adelante, y de manera totalmente autodidac-

ta, Eduardo se dedicó a remasterizar numerosos registros de conciertos de Furtwängler, trabajos que sirvieron de base para la creación de su sitio web furtwänglersound.com, el cual sigue vigente hasta el día de hoy gracias a los esfuerzos de su familia. Eduardo abordó la remasterización de las grabaciones de Furtwängler con el propósito de aproximarse a un sonido lo más natural y fiel posible, sin alterar la música ni recrearla a partir de artificios técnicos. Sin embargo, lejos de considerar sagradas las limitaciones propias de la tecnología de la época, o los errores cometidos por los ingenieros de sonido, procuró corregir defectos evidentes en los registros disponibles de Furtwängler, tales como la extrema manipulación de las dinámicas. Todo ello, sin comprometer el tenor de la interpretación. En este sentido, Eduardo cuestionaba la obsesión contemporánea con la “autenticidad”, señalando que las grabaciones históricas, por su propia naturaleza técnica, no deben confundirse con una representación absolutamente fidedigna de lo que realmente se oyó. Más que una reconstrucción imposible, Eduardo ofrecía una escucha honesta, depurada y respetuosa, pensada para acercar al oyente moderno a una experiencia musical viva. El trabajo de Eduardo ha sido reconocido a lo largo de los años por críticos y estudiosos de la talla de Henry Fogel y Marc Medwin. Positivos comentarios sobre sus ediciones fueron publicados por la revista *Fanfare* en los Estados Unidos. Sus remasterizaciones se fueron convirtiendo, poco a poco, en un punto de referencia obligado para coleccionistas y conocedores. Por ejemplo, cuando en marzo de 2019 el sello de la Filarmónica de Berlín editó su propia versión re-

masterizada de los registros efectuados por Furtwängler entre 1942 y 1945, el conocido ingeniero en sonido norteamericano Gary Galo utilizó las remasterizaciones de Eduardo como parámetro de comparación en un artículo académico publicado en el volumen No. 50/2 de la prestigiosa *ARSC Journal*. Incluso, Galo concluyó que algunos de los trabajos de Eduardo eran superiores a aquellos remasterizados efectuados por el sello de la referida orquesta. Entre los remasterizados más destacados de Eduardo se encuentra la *Novena* de Beethoven de marzo de 1942, junto con las versiones de la *Quinta* y *Séptima* sinfonías del mismo compositor, de 1943. También sobresale su verdadero trabajo de reconstrucción del registro de *Metamorfosis* de Strauss, cuya versión previa de DG era prácticamente inaudible. Logros similares alcanzó con los remasterizados de la *Heroica* de Viena (1944) y la *Novena* de Bruckner en Berlín, registrada ese mismo año. Uno de sus mayores desafíos fue la remasterización de *El anillo del nibelungo*, dirigido por Furtwängler en La Scala en 1950, trabajo del cual Eduardo se sentía especialmente orgulloso. El interés de Eduardo por el arte de Wilhelm Furtwängler lo acompañó hasta su temprana muerte. Aunque no alcanzó a concluir el libro que quería elaborar sobre el director alemán, basado en décadas de estudio y recopilación, sus remasterizaciones y comentarios –aún disponibles en furtwänglersound.com– constituyen un testimonio elocuente de su sensibilidad, inteligencia y capacidad para comprender no solo el sonido, sino también la filosofía que animaba la interpretación de Furtwängler. Siempre me pregunté de dónde provenía el profundo interés que Eduardo

sentía por el arte de Furtwängler. Con el tiempo, concluí que ese interés estaba arraigado en una necesidad muy honda: el deseo de Eduardo de acceder a la verdad última sobre la condición humana. Todos quienes lo conocimos podemos dar testimonio de esa búsqueda, incluso si no compartimos plenamente las conclusiones a las que llegó en su camino. Eduardo no buscaba verdades superficiales; aspiraba a la Verdad con mayúscula, aquella que toca el misterio de la trascendencia del hombre. Conversar con él era asomarse a una lucha interior intensa, marcada por tensiones, claridades y sombras, victorias y desgarros. En un espíritu tan inquieto como el suyo, esa búsqueda difícilmente podía vivirse de otra forma. Creo que Eduardo reconocía destellos de su propia lucha interior en las interpretaciones de Furtwängler: en sus contrastes dramáticos, en esa forma de dirigir única que parecía encarnar el conflicto mismo entre el caos y el sentido. Tal vez por eso aquellas versiones del maestro alemán –en especial las registradas entre 1942 y 1945– lo conmovían con tanta intensidad: porque en ellas veía reflejado su propio combate en la búsqueda de la Verdad. Quiero creer que, tras su partida, Eduardo haya finalmente alcanzado esa Verdad con mayúsculas, y que, en ese encuentro sereno, haya hallado la paz y la trascendencia que su alma tanto anheló... acaso muy cerca de ese mundo eterno que Furtwängler supo vislumbrar en tantas de sus inolvidables interpretaciones. ☸

\* Abogado, LL.M y doctor en Derecho por la Universidad de Georgetown. Profesor asociado de Derecho Constitucional y Derechos Humanos de la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Chile.



MEMORIA >> EDUARDO CHIBÁS (1945-2023)

# El legado de un visionario

ALFONSO LÓPEZ CHOLLETT

Eduardo Chibás dejó una huella indeleble en la historia musical de Venezuela gracias a su extraordinaria labor como director al frente de la Orquesta Sinfónica Venezuela. Su liderazgo visionario impulsó a la orquesta a alcanzar logros sin precedentes, entre ellos la grabación integral de las nueve sinfonías y los cinco conciertos para piano de Ludwig van Beethoven, una hazaña de gran ambición artística que consolidó a la orquesta como un referente en la interpretación del repertorio sinfónico universal. Pero Chibás no se detuvo allí. En un hecho sin antecedentes en la larga trayectoria de la orquesta, emprendió la titánica tarea de abordar las sinfonías 7, 8 y 9 de Anton Bruckner, obras de colosales proporciones y profundidades expresivas que exigen de los músicos un compromiso y una sensibilidad excepcionales. Gracias a su dirección precisa, apasionada y erudita, la Orquesta Sinfónica Venezuela logró transmitir la grandeza espiritual de estas composiciones, explorando territorios sonoros pocas veces transitados en el ámbito musical nacional. Asimismo, Chibás compartió generosamente con los músicos su profundo conocimiento y amor por la obra de Richard Wagner. Su dedicación a este repertorio no solo amplió el horizonte artístico de la orquesta, sino que infundió en sus integrantes un renovado espíritu de exploración musical. Esta conexión entre maestro y músicos no habría sido posible sin la combinación singular de pasión, rigor y sensibilidad que caracterizó a Eduardo Chibás como director. Su legado es, sin duda, una inspiración para



EDUARDO CHIBÁS EN VIENA / ARCHIVO FAMILIAR

futuras generaciones, no solo por su repertorio ambicioso y sus logros discográficos, sino por su incansable defensa del arte como vehículo de transformación cultural. La Orquesta Sinfónica Venezuela, bajo su batuta, vivió una de sus etapas más memorables. 🎵

# El Beethoven de Eduardo Chibás

ANTONIO PLANCHART MENDOZA

Corría el mes de marzo de 2005 cuando, a mis 26 años, conocí a Eduardo Chibás. Mi cuñado José Luis Lomónaco me invitó a un concierto en la Sala José Félix Ribas, en el que Eduardo dirigió la Orquesta Sinfónica Venezuela en un programa dedicado a Beethoven. Después de una sólida interpretación del *Concierto N° 4 para piano y orquesta*, a cargo del pianista brasileño Luiz de Moura Castro, Eduardo atacó la celebrísima *Sinfonía N° 5 en do menor*. Utilizo deliberadamente el verbo “atacar” porque esa interpretación me dejó perplejo y con un mal sabor de boca. Las “Quintas” que había escuchado hasta entonces eran muy diferentes, mucho más equilibradas y quizá, vistas retrospectivamente, más aburridas o, en todo caso, convencionales. Recuerdo que le dije a mi cuñado que aquello no me había gustado nada, que no comprendía por qué ese amigo suyo había sido tan caprichoso con los cambios de *tempo*, y sentencié –pretenciosamente– que sus decisiones habían arruinado la arquitectura interna de la sinfonía. Confieso, además, que atribuí todas esas “excentricidades” del director a su falta de formación profesional como músico y al prejuicio que hasta entonces me había llevado a evitar sus conciertos: de Eduardo sabía yo que era un wagneriano furibundo (promotor principal de esas funciones históricas de “*Die Walküre*” del año 1998) y un director *amateur*, que –entre otras “osadías”– había traído a la Camerata de Salzburgo para dirigirla en Caracas. Entonces no adiviné que una semana más tarde, de nuevo por invitación de José Luis, estaría sentado frente a Eduardo, en la que sería la primera de las innumerables reuniones de la Asociación Wagner de Venezuela a las que he asistido hasta el sol de hoy. Mi cuñado le dijo que me había llevado a su concierto; unos segundos después, me encontré con la inevitable pregunta, proferida con su voz, de suave acento cubano, pero inequívoca incisividad: “¿Qué te pareció?”. Y a mí no se me ocurrió otra cosa que contestar con la verdad: su *Quinta* no me había gustado. Con los años entendí que esa muy imprudente salida mía podría haber hecho que mi interlocutor me arrancara la cabeza, pero –sorprendentemente– no fue así. Por el contrario, Eduardo me dijo: “Siéntate, que te voy a explicar por qué dirijo así la *Quinta Sinfonía*”. Aquello fue el inicio de una valiosa conversación que, no exenta de álgidas discusiones, se extendió por casi dieciocho años. Esta me permitió profundizar intuiciones previas sobre la música de Beethoven y adquirir conocimientos que, desde entonces, han guiado mis interrogantes sobre el significado de la música.



BRUNO WALTER, ARTURO TOSCANINI, ERICH KLEIBER, OTTO KLEMPERER Y WILHELM FURTWÄGLER, BERLÍN, 1930

Para Eduardo, la música no era un mero agregado de sonidos destinados al esparcimiento o al relleno del ocio. Aborrecía el concierto dominical, esa asamblea que se congrega con el propósito meramente trivial de aplacar las consecuencias del tedio o alimentar la pretensión de ser “culto”. Las obras que le interesaban, un corpus no demasiado vasto en número, pero sí en grandeza –las de Beethoven, Wagner, Bruckner, y algunas de Mozart y Schubert, poco más–, constituían una suerte de angustia vital, de andamiaje ontológico que le permitía sustentar su particular visión del mundo, fuertemente imbricada en la cultura de Grecia antigua y en la épica heroica. Así, Eduardo no veía ninguna diferencia (más allá de los caprichos del tiempo y el espacio, o de la realidad y la ficción) entre las hazañas de Aquiles o Ulises cantadas por Homero en la *Iliada* y la *Odisea*, el trágico sino de los personajes de Esquilo y Sófocles, la *terribilità* de la escultura o de la pintura de Miguel Ángel, los grabados y la poesía de William Blake, o la epopeya hecha música de una sinfonía de Beethoven. En todas estas expresiones del espíritu de grandes artistas residía, para él, la sustancia última que insufla vida a la civilización occidental (que él veía en franca decadencia) y sus dos piedras angulares: la libertad y el concepto de individuo. Eduardo Chibás nunca podría haber hecho suya la famosa frase que se le atribuye a Arturo Toscanini sobre el primer movimiento de la sinfonía *Eroica*: “...algunos escuchan a Napoleón, otros una lucha filosófica. Yo solo oigo un *allegro con brio*”. En la concepción de Eduardo, la música de Beethoven encarnaba ideas de profunda nobleza, arraigadas en el legado heroico de la antigüedad. No faltaba quien, reeditando viejas discusiones decimonónicas, le preguntara ocasionalmente en los cónclaves sabatinos de la Asociación Wagner:

“¿cómo puede el sonido transmitir una idea?”. Y entonces Eduardo salía a la carga con entusiasmo, explicando con su característica generosidad y sus inagotables argumentaciones los significados derivados de la interacción y la mutación de los temas bajo la forma *sonata*, la “personalidad” que las tonalidades conferían a la música, las transformaciones que acarrearaban las modulaciones y relaciones tonales, y un sinfín de elementos que desgranaba con profunda sabiduría ante la fiel audiencia a la que él y su incansable esposa Maricris abrían las puertas de su casa en Santa Paula. De esta manera, Eduardo lograba convencernos de que en las cuerdas de la *Segunda Sinfonía* ardía el fuego de Prometeo. La *Eroica* (su favorita, y también la mía) trazaba el viaje completo de un héroe que, tras batallas contra la realidad mundana, moría y descendía a los infiernos para renacer, transformado en un nuevo hombre. Este arco lo comparaba espléndidamente con el plan de Miguel Ángel para el techo de la Capilla Sixtina. Nos decía que la *Quinta* presentaba al hombre en lucha contra su destino, sobre el que finalmente triunfa –gozoso– en el último movimiento; que la *Sexta* no era el bucólico paseo campestre con avecillas imaginado por la mayoría, sino la tracción musical de las diversas formas en que el ser humano se relaciona con la naturaleza; y que el *allegro* inicial de la *Novena* ponía al hombre a enfrentarse nada menos que con la inexorabilidad del cosmos. Claramente, el Beethoven en el que Eduardo se concentró, tanto en su pensamiento como en su quehacer musical, fue el del “período medio”: aquel de la mayoría de sus grandes sinfonías y de las obras de cámara de espíritu heroico. Estas eran las piezas de Beethoven que mejor congeniaban con su sensibilidad y su manera de percibir el mundo. Las últimas sonatas y cuartetos

# El último creyente

PAOLA ROMERO

Digamos que el mundo está divido en tres tipos de persona: aquellos que creen que el ideal es posible, los que creen que el ideal es imposible, y un tercer grupo que considera que el ideal es deseable, pero imposible. Eduardo Chibás pertenecía a este tercer modo de pensar. Este mundo está limitado a ofrecernos respuestas contingentes, transitorias, materiales e insatisfactorias a las preguntas esenciales de la vida: qué es la belleza, qué es la ética, soy realmente libre, tiene la vida un sentido. Para Chibás, estas preguntas eran ineludibles, pues el ideal es una necesidad vital del hombre, aunque la consecución del mismo sea imposible para seres mortales como nosotros. Es este aspecto el que hacía de Eduardo una persona con la que siempre me gustó conversar: su complejidad y su capacidad de aguantar las contradicciones –por un lado, nuestro anhelo del ideal, y por otro, un pesimismo racional sobre los límites de nuestra existencia. La música, su mayor pasión, y la filosofía, eran para Chibás medios para acercarnos al ideal, instrumentos estéticos y civilizatorios que nos permiten alejarnos por un momento del mundo, para tocar así sea por un instante, el terreno de la trascendencia. Chibás no era un idealista *per se*, ni tampoco un nihilista. Era un hombre que creía en el poder de la belleza y de las ideas. En un mundo tan superficial y provisional como el nuestro, añoro conversar (y discutir, ese arte hoy casi extinto) con Chibás, el último creyente. 🎵



MEMORIA >> EDUARDO CHIBÁS (1945-2023)

Directores amateurs

HIRAM GÓMEZ PARDO

Lo verdadero es inimitable, lo falso es intransformable  
Robert Bresson

La emoción, concebida como energía en movimiento fue lo que motivó a Gilbert Kaplan –exitoso empresario y periodista– a comprometerse –que no a simplemente involucrarse– con la ejecución exclusiva de la *Segunda Sinfonía* de Mahler.

Eduardo Chibás, (postgrado en Investigación de Operaciones, sobresaliente profesional, exitoso empresario) con quien tuve el honroso privilegio de contarme entre sus más cercanos, poseía ante todo una visión extramusical, la música para él era un medio y no un fin (como lo fue para Kaplan, cuya aproximación a la dirección orquestal fue estrictamente musical, melómana).

Es en esa visión, donde puede apreciarse la singularidad de su enfoque, pues Chibás parte de una aproximación genuinamente “trágica”, fundada en la tradición griega.

Su aproximación hacia la música se centraba en el valor del “hombre” como “centro” de la civilización. De allí su foco primordial en Beethoven.

Debemos recalcar el significado del término *amateur*. “Aquel que ama lo que hace”.

Cuando algo se ama se lleva hasta sus últimas consecuencias, de tal manera que más allá del beneficio económico que se obtenga de determina actividad, si esta se quiere, se realizará con ahínco, con cuidado, con todo aquello que provoque la consecución exitosa.

En estos términos debemos ver claramente la revalorización de lo considerado *amateur*, y por otra parte, un llamado a la reflexión para aquellas personas que considerándose profesionales han abandonado el amor como su motor principal para lo que realizan y comparten con el público. El origen de la palabra *amateur* hace visible una fuerza que da sentido y movimiento a todo: el amor. ☼



EDUARDO CHIBÁS / ARCHIVO FAMILIAR

El individuo y el rol del arte frente al horror esencial de la historia

ANDRÉS MATA

Lo que más recuerdo y respetaba de mi irremplazable amigo Eduardo Chibás era su visión de la vida como una lucha, un agón en el que el individuo soberano debía esforzarse por encontrar su propia excelencia y realización. Tenía una visión sombría de la historia: la veía como un catálogo interminable e irrevocable de atrocidades, un catálogo que muchas veces venía ilustrado con la fachada ornamental y sin sentido de ficciones e ideologías que pretendían ser universales. Era un ateo militante, frontal y sin rodeos.

En una cálida noche de julio de 2007, en la isla de Quíos, Eduardo y un grupo de amigos amantes de Wag-

ner nos unimos a una lectura pública participativa de la *Ilíada* de Homero, que duró 36 horas. Quíos había sido escenario de dos masacres históricas: en 1821 y en 1922.

A medida que pasaban las horas, él hablaba de esas masacres mientras nosotros vivíamos la violencia implacable en las llanuras de Troya, surgida de la declamación del poema. Se sentía orgulloso de que su padre hubiese sido maestro y guerrillero en Cuba. De niño entendió el exilio como un costo que a menudo se paga por vivir en una sociedad en guerra consigo misma y con los demás.

Mientras escuchábamos y leíamos esa noche el poema épico de Homero, Eduardo comentó que la función del

arte es una forma de adaptación a los horrores de la historia. El arte puede seducirnos para seguir viviendo como individuos heroicos en un cosmos que, a menudo, es violentamente incoherente. “Tenemos que darle forma a la tragedia para poder soportarla. La música le da forma de inmediato”, dijo con una sonrisa.

Mientras nos alejábamos de esa playa llena de gente, él enfrentaba el futuro a través de una melodía o de un verso de Homero: “como las generaciones de las hojas, así son las generaciones de los hombres”. Caminé tranquilamente hacia el pueblo lejano, explicándole a sus hijos los valores del heroísmo individual. Él fue uno de los individuos más fuertes que he conocido en mi vida. ☼

Chibás y Bruckner

"Si bien no fue un músico convencional, Chibás dirigió con un nivel artístico pocas veces alcanzado, labrando después de su debut una sólida trayectoria internacional con orquestas de alto nivel y reconocimiento"

FÉLIX DAVID SALAS

Eduardo Chibás ha sido ampliamente reconocido como un director de orquesta especialista en Beethoven. Toda su vida musical e intelectual estuvo dedicada casi exclusivamente a este compositor. No obstante, su nombre se asocia también a otro grande de la música sinfónica universal: Anton Bruckner.

La relación de Eduardo Chibás con la música de Bruckner inició a temprana edad. Siendo estudiante de secundaria, en una clase de apreciación musical del instituto escuchó por primera vez la *Novena Sinfonía* e inmediatamente después salió a comprar la grabación. “Desde entonces, me enamoré de Bruckner”, expresó eventualmente. A la *Novena* se su-

maron el resto de sinfonías –quedando fascinado con las interpretaciones de Furtwängler–, pero fue la *Octava* la que mayor impresión le ocasionó, de lo cual comentó: “nunca había tenido una experiencia tan profunda la primera vez que escuché una obra”. A partir de estas experiencias, entró por completo al universo de Bruckner, un camino que llegaría a su punto más alto años después cuando dirigió las sinfonías.

Tuve el honor de compartir personalmente con el maestro Chibás en los últimos años de su vida y también, el privilegio de convertirme en su único estudiante de dirección –enfocada por supuesto en la música de Beethoven, Wagner y Bruckner– y asistente musical. En una de las muchas conversaciones que tuvimos y durante el estudio de Bruckner, le comenté sobre un aspecto cuasiobsesivo de esta música, a lo que asintió, respondiéndome que a lo largo de su vida hubo momentos en los que solo escuchó Bruckner. “Lo que ahí se oye y se siente se convierte en una necesidad”, agregó.

La música de Anton Bruckner, como he mencionado en algunas de mis conferencias para la Asociación Wagner de Venezuela, permanece inexplorada por la audiencia debido al “*problema*” textual que presenta junto con otras complejidades que dificultan el acercamiento a esta. Chibás, que destacó además por una perspicacia única, superó estas dificultades con naturalidad, logrando un profundo entendimiento de esta música y su mensaje. En uno de sus escritos sobre Bruckner expresó: “Cuando se logra entrar



ANTON BRUCKNER / VOCALESSENCE.ORG

al mundo de Bruckner (...) se abren caminos que permiten el contacto con aspectos profundos de nuestro ser que normalmente están cerrados a nuestra conciencia”. Agregó otra cita notable: “La sensación de inmensidad es una característica básica de la música de Bruckner, e incluso podría decirse que es su objetivo más importante. Así es como podemos acercarnos a lo ‘sublime’”. Chibás comprendió esta música como nadie.

Eduardo Chibás obtuvo reconocimiento internacional como director bruckneriano y sus interpretaciones han sido aclamadas por la crítica y los especialistas en Bruckner. Introduzco dos fragmentos de la crítica de la revista *Fanfare* (enero-febrero 2007): “Chibás demuestra ser un poderoso intérprete y muy afín a la música de Anton Bruckner. Su visión es característicamente propia, pero rivaliza en calidad a aquellas de los directores legendarios [...] como por ejemplo Furtwängler, Jochum... Klemperer, Knappertsbusch, Tintner y Wand”.

En la misma página, el autor, Robert McColley, agrega: “Aparte de la excelencia general... La coda del primer movimiento de la *Séptima Sinfonía*. Nunca la había oído tan solemne e imponente”. Su nombre ha aparecido también en diferentes publicaciones de John F. Berky, miembro directivo de la Asociación Bruckner de los Estados Unidos, quien lo ha descrito como un talentoso director de gran éxito internacional.

Erróneamente –y a menudo–, es descrito como un director *amateur*. Si bien no fue un músico convencional, Chibás dirigió con un nivel artístico pocas veces alcanzado, labrando después de su debut una sólida trayectoria internacional con orquestas de alto nivel y reconocimiento. Su repertorio fue reducido, centrado fundamentalmente en las sinfonías de Beethoven y Bruckner, pero esto no representa una desventaja (pensemos en el caso de Carlos Kleiber). El hecho de dirigir un repertorio acotado permite especializarse en este y desentrañarlo hasta lo más profundo. Llama la atención que actualmente casi ningún director profesional dirige Bruckner, y de los que se atreven, debemos cuestionar su éxito.

Un aspecto importante en la visión musical de Eduardo Chibás fue la autenticidad –parte de su ética–: “Una interpretación auténtica no puede ser una copia. Por mucho que admire una interpretación..., no puedo copiarla por la sencilla razón de que no sonará auténtica. Hay que ser fiel a uno mismo”. Precisamente, la autenticidad es una de las características más sobresalientes de la música de Bruckner. Otro aspecto elemental que también fundamentó su interpretación fue el amor, en este caso, el amor por la música de Bruckner. Volviendo al térmi-

El maestro

MARÍA FERNANDA PEREDA

“Maestro” puede referirse a un profesor, alguien con gran habilidad en un oficio, arte o incluso, un director de orquesta. Yo añadiría a esto un valor indispensable. Maestro es quien puede comunicar con elocuencia y convicción, pero, sobre todo, “tocar almas” y esto fue precisamente lo que logró Eduardo Chibás con muchos de nosotros. Descubrí a Eduardo en una clase donde fuimos convocados músicos interesados en la dirección orquestal y en mi caso, como directora de coros, con el proyecto de formarme para asumir grandes retos sinfónicos corales.

En una esquina se encontraba un señor a quien los maestros Rodolfo Saglimbeni y Rafael Montes trataban con gran familiaridad. Le toca el turno a Chibás tomar su batuta para marcar el emblemático *levare* de la *Quinta* de Beethoven. Desde ese momento supe que en esa batuta había algo que trascendía a la técnica; lo que contenía ese movimiento llevaba algo más allá de una indicación agógica. Una perfecta invitación a hacer música con sentido. Esta respiración contenía todo un pensamiento profundo que luego descubriría a lo largo de hurgar en los caminos de Beethoven según Chibás.

Con el paso de la música, logré traerlo a mi terreno vocal y argüir en muchos aspectos. Yo, descubriendo que la música instrumental tiene letra y él, que la música vocal va más allá del significado que el mismo texto relata.

Traerlo a mi terreno fue también abrir un nuevo camino y entendimiento para mis cantantes y músicos. Para todos la marcha fúnebre dejó de ser una banda sonora para enterrar a un muerto, y pasa a ser un renacer donde nuestro héroe se deslustra de posiciones, deberes y relaciones. Entender que la oda de la alegría no es himno a la alegría como tal. ¿Qué nos quiere decir con la primera frase del poema? ¿“No más de estos sonidos”? ¿Beethoven rechaza quizá, como expresa el maestro, toda su vida y su obra?

Eduardo Chibás nos dejó un día de marzo. No dejó espacios vacíos porque nunca le dio tregua a lo superficial. Su legado nos deja motivados a hurgar en lo profundo, a escuchar con el intelecto, pero jamás dejar de emocionarnos ante un momento musical. ☼

no *amateur* (que debe reconsiderarse) y parafraseando a un entrañable amigo, *amateur* es “aquel que ama lo que hace”, y cuando algo se ama se lleva hasta sus últimas consecuencias. Los directores brucknerianos suelen estar sumamente involucrados con su música. Eduardo Chibás, además de tener una relación especial, estuvo profundamente comprometido con la música y el mensaje de Bruckner.

Uno los hitos musicales más importantes de Eduardo Chibás fue dirigir el estreno en Venezuela de las tres últimas sinfonías de Bruckner. En 2004, dirigió la *Séptima Sinfonía* con la Orquesta Sinfónica Venezuela, siendo esta la primera audición de la versión Nowak en el país. En 2005, con la misma orquesta, dirigió la *Octava Sinfonía*, marcando este concierto el estreno de la obra en Venezuela. El último estreno ocurrió en 2007, cuando interpretó la *Novena Sinfonía*, también con la Sinfónica Venezuela. Esta *Novena* fue además una de las primeras interpretaciones a nivel mundial (junto a la de Harnoncourt) en utilizar la reciente edición Cohrs.

Estos estrenos fueron documentados en tres extraordinarias grabaciones y posteriormente publicados, registrando altas ventas en su primer lanzamiento. En el 2019 este ciclo fue reeditado y publicado Japón –una de las audiencias más exigentes en la música académica–, obteniendo también gran éxito y acogida.

Cierro este escrito con unas palabras del maestro: “Al final del concierto usualmente hay una gran satisfacción. Sin embargo, en última instancia, la mayor recompensa es lo mucho que uno puede aprender sobre las obras que interpreta y cómo este aprendizaje puede enriquecer la vida de uno”. ☼



CRÓNICA>>CULTURA PORTUGUESA EN VENEZUELA

# De la Comisión pessoana al Instituto Portugués de Cultura

"La obra de Pessoa ya era conocida en los círculos literarios fuera de Portugal, pero mucho de su trabajo seguía inédito. Aunque algunos poemas del autor circularon en revistas españolas incluso antes de su muerte, solo en 1957 se publicó en Madrid el primer libro en castellano, traducido por Ángel Crespo: *Poemas de Alberto Caeiro*, uno de sus heterónimos (Ediciones Rialp)"

ANDREA IMAGINARIO

Se sucedió que en 1985 un grupo de inmigrantes portugueses asumió el compromiso de divulgar las letras y las artes de su país en Venezuela. Aquel grupo tenía la percepción de que la sociedad venezolana conocía poco sobre los aportes de Portugal en el campo cultural, en parte porque la imagen del país estaba muy asociada al rostro de la inmigración de los años cuarenta y cincuenta, mayormente humilde y de escolarización incompleta<sup>i</sup>. El contexto de los ochenta, sin embargo, presentaba más de una condición propicia para hacer algo al respecto. En cuanto a Venezuela, los portugueses ya estaban integrados, y no solo en el comercio, sino en los círculos profesionales, académicos y artísticos. En cuanto a Portugal, la consolidación de la democracia tras la Revolución de los Claveles supuso el fin de su aislamiento internacional, y conllevó a la firma del Tratado de Adhesión a la Comunidad Económica Europea el 12 de junio de 1985. Y en cuanto a la literatura, como broche de oro, en ese mismo año se conmemoraba el cincuentenario de la desaparición física del poeta Fernando Pessoa. ¡Vaya reunión de oportunidades!

La obra de Pessoa ya era conocida en los círculos literarios fuera de Portugal, pero mucho de su trabajo seguía inédito. Aunque algunos poemas del autor circularon en revistas españolas incluso antes de su muerte, solo en 1957 se publicó en Madrid el primer libro en castellano, traducido por Ángel Crespo: *Poemas de Alberto Caeiro*, uno de sus heterónimos (Ediciones Rialp)<sup>ii</sup>. La primera antología hispanoamericana se hizo en Argentina bajo el título *Pessoa: Poemas*, con traducción de Rodolfo Alonso (Fabril Editora, 1961)<sup>iii</sup>. No obstante, Ana Lucía de Bastos sostiene que la antología más influyente en la región fue *El desconocido de sí mismo: Fernando Pessoa*, con traducción y prólogo de Octavio Paz (Universidad Autónoma de México, 1962)<sup>iv</sup>. Ambas ediciones abarcaban los poemas del ortónimo Fernando Pessoa y de los heterónimos principales: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Aunque luego aparecieron otras traducciones, Teóduło López Meléndez llegó a afirmar en 1985 que aún era poco lo que el mundo hispano conocía: "El famoso baúl de los [textos] inéditos ha estado siendo despoblado lentamente y en lengua portuguesa

muchísimas cosas han aparecido. En español no, idioma en el cual sigue siendo un semidesconocido"<sup>v</sup>.

**Se crea la Comisión 50º Aniversario de la Muerte de Fernando Pessoa**

Aquella curiosidad por un autor ya querido, pero con mucho por descubrir, se aprovechó para una de las iniciativas más sugestivas del asociacionismo migrante en favor de la literatura y la cultura lusas en Venezuela. Se creó la Comisión 50º Aniversario de la Muerte de Fernando Pessoa en el último trimestre de aquel 1985. Entre otros, estaba conformada originalmente por Daniel Morais, su líder principal; João da Costa Lopes, publicista y articulista; Rui de Carvalho, psiquiatra y poeta; Dorindo Carvalho, artista plástico y diseñador gráfico; Sergio Alves Moreira, el querido "librero" de Caracas; José Antonio Pires, ingeniero informático y comerciante, y Clement (Álvaro Clemente), el "sastre de los presidentes". También los acompañaban los escritores Joaquín Marta Sosa y Miguel Gomes.

Resuelta a trabajar mano a mano con la intelectualidad venezolana, esta comisión forjó, en aquel primer impulso, relaciones de cooperación con reconocidas figuras como Eugenio Montejo, Rafael Cadenas, Juan Sánchez Peláez, Alexis Márquez Rodríguez, Jesús Sanoja Hernández y Manuel Bermúdez. Montejo y Cadenas, en particular, habían destacado ya como ávidos lectores de Pessoa. Ana Lucía de Bastos ha llegado a referirse a ellos como "precursores de este sistema textual pessoano en la literatura venezolana y, como tales... intermediarios"<sup>vi</sup>.

La comisión organizó un año jubilar. Incluía conferencias, conciertos, recitales de poesía y otras actividades. La actividad de mayor impacto fue la convocatoria al I Concurso Fernando Pessoa en las categorías de ensayo literario y periodismo cultural. Para esta última, los candidatos debían publicar sus trabajos en medios impresos nacionales. Como se puede intuir, la estrategia garantizó que la vida y obra de Pessoa conquistara un importante centimetrage en la prensa durante varios meses. Incluso los organizadores y aliados se sumaron al debate literario sin otro propósito que dar a conocer al poeta y animar la participación. Eso hicieron, por ejemplo, João da Costa Lopes, miembro de la comisión, y Eugenio Montejo, jurado de la categoría literaria. Entre otros autores que dedicaron valiosos artículos, concursantes o no, se cuentan Antonio López Ortega, Patricia Guzmán, Joaquín Marta Sosa, Salvador Tenreiro, Santos López,



FERNANDO PESSOA / ARCHIVO

Reynaldo Pérez So, Alejandro Salas, Pedro Alzuru, Pedro Galán Vázquez y Francisco Rivera. En los diarios se difundieron también poemas, cuentos y aforismos de Pessoa. Del concurso resultaron ganadores Teóduło López Meléndez –ensayo literario– y Milagros Mata Gil –periodismo cultural– del diario *Antorcha* de Anzoátegui.

Al éxito de aquella campaña, se sumaba la proximidad del primer centenario del natalicio de Pessoa en 1988. Despedirse no era una alternativa para la comisión. Por el contrario, Pessoa se había revelado como un puente fascinante entre los inmigrantes portugueses y la sociedad venezolana, y el ritmo del intercambio no podía ser desaprovechado. Año tras año se añadió un nuevo tramo al camino gracias a la programación de eventos periódicos. Así las cosas, José Saramago fue el invitado de honor en 1988, luego de la notoriedad que le brindara su novela *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984).

**El paso de la comisión al IPC**

Una vez cerrado el ciclo de las conmemoraciones, la comisión entendió que le correspondía la misión de divulgar la cultura portuguesa en Venezuela más allá de Pessoa. No había otra asociación lusa semejante, y en el entender de sus miembros persistía la necesidad de fortalecer el encuentro intercultural. Sin pausa en sus actividades, la comisión dio el paso definitivo el 1 de noviembre de 1990, cuando se legalizó como una fundación sin fines de lucro llamada Instituto Portugués de Cultura. He aquí un punto importante: los "ipecistas" cuentan su existencia desde 1985 y no desde la legalización, y por eso dicen celebrar hoy cuarenta años en vez de treinta

y cinco. Lo perciben así porque hubo continuidad en tres sentidos: continuidad temporal –actividad ininterrumpida desde 1985–, continuidad en el tipo de acción cultural –integración lusovenezolana– y continuidad comunitaria. Esto último significa que su núcleo principal se mantuvo más o menos estable. Sus presidentes, de hecho, han sido pocos y, excepto por el actual, Fernando Campos Topa (nombrado en 2018), todos formaron parte de la comisión: Daniel Morais (1985-2007), José Antonio Pires (2007-2009) y João da Costa Lopes (2009-2017).

Desde aquellos tiempos remotos hasta hoy, el instituto ha tenido una constante y rica programación, siempre más intensa en torno a las efemérides portuguesas. Para esas ocasiones el IPC ha traído figuras laureadas como Cardoso Pires, Urbano Tavares, Lidia Jorge, Arnaldo Saraiva, Helena Marques y José Luis Peixoto. También ha invitado a prestigiosos intelectuales venezolanos, como Arturo Uslar Pietri y José Balza. Y esto fue aún más frecuente en la música. Algunos ejemplos son Isabel Palacios y la Camerata de Caracas, Aquiles Báez y el Orfeón Universitario de la UCV, entonces dirigido por Raúl Delgado Estévez. Ha apoyado exposiciones de artistas como Tina Nunes (o Núñez, en su versión hispanizada), Dorindo Carvalho y Efraín Vivas. Asimismo, ha organizado ciclos cinematográficos, quizá la labor más difícil.

Frente a esta diversidad de intereses, no podemos negar que la literatura ha sido la gran convocante de la sociedad venezolana. Eso explica que en 2007 volviera a organizar un concurso de periodismo cultural sobre literatura portuguesa, enmarcado en el cincuentenario del Centro Portugués de Caracas (fundado en 1958). El premio lo mereció Nelson Rivera con un artículo sobre el escritor Vergílio Ferreira, publicado el 17 de mayo de 2008 en el *Papel Literario*. Ello explica también que el IPC procurara extender su labor al campo editorial por diversos mecanismos, que han ido desde publicaciones propias hasta la colaboración con editoriales venezolanas como Madera Fina, Estival o Bid & Co. Si bien sus títulos propios no son muchos, ha habido frutos meritorios. Por ejemplo, la reedición de *Historia de los portugueses en Venezuela*, de Miguel Acosta Saignes, y la publicación de *Poesía portuguesa: antología*, seleccionada y traducida por João da Costa Lopes, con el patrocinio de la Central Madeirense. Tiempo más tarde el IPC sumó su respaldo a la línea de investigación sobre historia de la música portuguesa emprendida por Jesús Ignacio Pérez Perazzo desde los setenta. Recientemente hizo lo propio con una investigación de Sergio Correia Branco sobre instrumentos musicales portugueses.

El instituto tiene las limitaciones

características de una asociación nacida del trabajo voluntario de sus miembros. No es una empresa ni tampoco un organismo estatal, aunque a la larga ha coadyuvado con las relaciones diplomáticas lusovenezolanas. Desde esa perspectiva, el recorrido acrecienta su valor. La visión de sus fundadores, tan amantes de Portugal como de Venezuela, permitió formar y alimentar una red de cooperación mutua con instituciones públicas y privadas portuguesas y venezolanas a lo largo de su historia: la Embajada de Portugal, el Instituto Camões, las numerosas asociaciones lusas de Venezuela –especialmente el Centro Portugués–, el Ateneo de Caracas, la Escuela de Letras de la UCV, la Cinemateca Nacional, la Academia Nacional de la Historia, la Universidad Santa María, la Fundación Cultural Chacao y la Asociación Venezolana de Escritores, por solo nombrar algunas<sup>vii</sup>. De toda esa red, una de las relaciones más significativas ha sido la que mantiene con el Departamento de Portugués de la Escuela de Idiomas Modernos de la UCV desde la creación de este en 1994.

Hoy el IPC sigue defendiendo sus propósitos en medio de las complejas condiciones del contexto nacional. Y todo lo sigue haciendo bajo la inspiración de aquellas palabras de Pessoa que siempre recuerdan: "Todo vale la pena / Si el alma no es pequeña". Tras cuarenta años de labor ininterrumpida, solo resta decir: *Parabéns!*

NOTA: Este artículo se desprende de un estudio doctoral que desarrollo en la Universidad Autónoma de Lisboa, titulado *Historia y representación de la cultura portuguesa en Venezuela*.

i IPC: Quem somos. PortugAL: *boletim informativo de artes e letras* [blog]. Recuperado el 11 de octubre de 2025. <https://institutoportuguesdecultura.blogspot.com/>

ii Fernando Pessoa. *Diccionario histórico de la traducción en España* (DHTE). Recuperado el 11 de octubre de 2025. <https://phite.upf.edu/dhte/portugues/pessoa-fernando/>

iii María Soledad Pereira: De cómo desembarcó Pessoa en la Argentina. *Hablar de poesía*. Recuperado el 13 de octubre de 2025. <https://hablardepoesia.com.ar/2019/05/19/de-como-desembarco-fernando-pessoa-en-la-argentina/>

iv De Bastos, Ana Lucía: Dos poetas venezolanos lectores de Pessoa: Rafael Cadenas y Eugenio Montejo, en Almeida, O.; Medeiros, P. de; Pizarro, J. (edits.): *Pessoa Plural - A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 2012, nº 1, Spring, p. 188.

v Teóduło López Meléndez: *Fernando Pessoa, el hombre*. Criticarte. Noviembre de 1985.

vi De Bastos: op. cit., p. 208.

vii Antonio de Abreu Xavier: *Con Portugal en la maleta*. Caracas: Alfa, p. 220.





ENSAYO >> PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975)

# Pasolini, obra y crucifixión

“En definitiva, Pasolini era una persona brillante y muy incómoda para la derecha y para la izquierda. Fue un moralista sin moral, que buscaba la pureza en medio de la corrupción, en palabras de sus coetáneos. Era un creador prolijo cuya obra causaba admiración a la par que estremecimiento y repulsa. Hacía arte, poesía y filosofía mientras promovía el escándalo”

MARÍA DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO

Tres circunstancias relacionadas confluyen en este 2025. Hace 50 años aparecía un cuerpo desfigurado en un descampado de la playa de Ostia, cerca de Roma. Se trataba de un hombre de mediana edad que había recibido una brutal paliza. Su cara estaba desfigurada, los testículos reventados y tenía numerosas fracturas. Le habían rociado con gasolina y se encontraba parcialmente quemado. Era el 2 de noviembre de 1975 e Italia entera amaneció conmocionada. Tras las primeras pesquisas se averiguó que el cadáver era el de una de las figuras más destacadas de la cultura y de la intelectualidad italiana: había sido identificado como Pier Paolo Pasolini.

### Del homicidio voluntario a la conspiración

Un chico fue detenido ese mismo día mientras conducía el Alfa Romeo de Pasolini. Tenía 17 años, se llamaba Giuseppe “Pino” Pelosi y era un *ragazzo di vita*. Pasolini le había recogido en las cercanías de la estación Termini. A continuación le invitó a cenar y, siempre según el relato del joven, le pidió que le acompañara a la playa. Allí le habría obligado a mantener relaciones sexuales. Ese hecho desencadenó la reacción de Pelosi quien, finalmente, confiesa que lo había matado en defensa propia autoinculpándose del asesinato. Por ello fue juzgado, acusado e ingresó en prisión.

Sin embargo, había algo en este crimen que no encajaba. Pasolini era una persona atlética, madura, deportista (le gustaba jugar al fútbol). ¿Cómo no había podido defenderse de un chico más joven y débil que él? Al parecer, había pisadas distintas en la zona así como el rastro de otro coche. De hecho, la familia pidió en varias oportunidades la reapertura del sumario.

Treinta años más tarde, en 2005, Giuseppe Pelosi se retractará de su primera versión en una entrevista televisada por la RAI. Entonces se definiría como un testigo asustado y desvelaría que hubo en el lugar de los hechos otras personas que fueron quienes acabaron con la vida del cineasta al grito de “maricón” y “sucio comunista”. Él había escapado con miedo en el vehículo del director, atropellándolo accidentalmente.

Las ideas de complot se barajaron también en este caso vinculadas al



PASOLINI DURANTE RODAJE DE SALÓ / ARCHIVO

hecho de que Pasolini había dicho poco antes de su asesinato que estaba escribiendo sobre el poder y la corrupción en Italia. Salió a la luz, así mismo, la teoría de que había acudido a una cita debido al robo de uno de los rollos de la película que estaba rodando. Y es que, al momento de su asesinato, Pasolini acababa de terminar *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, su obra póstuma, quizá la más escandalosa y controvertidas de todas.

### Alegoría obscena de un tiempo en decadencia

Esta es la segunda circunstancia que confluye en este texto ya que *Salò o los 120 días de Sodoma* se muestra por primera vez el 22 de noviembre de 1975, en París y poco después del asesinato de su director, en una proyección privada organizada por su distribuidor francés. De esto hace también 50 años. El film inicia a partir de entonces una larga historia de censura y de dificultades para su exhibición, incluida en la propia Italia.

Se denomina sadismo a la conducta orientada a la consecución de la exci-

tación y satisfacción sexual a través de actos de crueldad física o psicológica. En esta definición ha quedado inmortalizada una de las figuras clave de la literatura como lo fue Donatien-Alphonse François de Sade, Marqués de Sade, cuya obra inspiró *Salò o los 120 días de Sodoma*. Pasolini le da la vuelta y sitúa la ficción en Italia, ofreciendo una reflexión personal, polémica y rompedora sobre el fascismo en la República de Salò en 1944.

Un grupo de nueve chicas y nueve chicos, jóvenes partisanos, son encerrados en una gran mansión para satisfacer los deseos de cuatro señores, fascistas libertinos: un duque, el obispo *Monsignore*, un banquero y un magistrado. Estaban, así, todos los poderes alegóricamente representados. Les acompañan cuatro *signoras*, exprostitutas que va contando historias de corte erótico a prisioneros y verdugos. La obra se estructura en distintas partes inspiradas en la *Divina Comedia* de Dante, con un total de 120 días intensos de tortura y perversión. Nadie puede escapar e impearan las reglas de estos amos (libertad

sexual, búsqueda del placer y satisfacción de los deseos individuales), incluso la de castigar con la muerte.

Las imágenes de *Salò* son difícilmente asimilables a la par que fascinantes, como diría Roland Barthes. Cada espectador suele recordar cuándo, cómo y dónde vio esta controvertida película que retrata, como si de un documental se tratase, un infierno en la tierra, la ausencia de todo dios y el imperio de la deshumanización. Es una obra sobre el poder y la degradación a la que conlleva, la crueldad y el dolor. En sus últimos años Pasolini decía que estábamos presenciando el fin de la civilización sin darnos cuenta...

### El hermoso huésped en Teorema

La tercera circunstancia de este 2025 está relacionada con el fallecimiento a los 87 años del famoso actor británico Terence Stamp. Conocido por su papel del General Zod en *Superman* y por ser una de las principales *drag queens* en *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*, Stamp trabajó entre otros con directores como Fellini, Frears, Stone y, precisamente, Pasolini. Así, fue el protagonista de *Teorema* (1968), para algunos críticos de las mejores obras y más completas de Pasolini ya que cuenta con dos versiones: la película, por un lado y, por otro, la novela/guion, escritos también por Pier Paolo.

A la casa de una acomodada familia de la burguesía milanesa llega un joven huésped, del cual no se sabe su nombre, pero sí que su belleza es excepcional y que está desprovisto de mediocridad y de toda vulgaridad. Este hermoso visitante es interpretado por Stamp en la versión cinematográfica de esta obra que es muy relevante porque condensa los grandes tópicos y preocupaciones de Pasolini. No se sabe de dónde procede este chico, pero sí que tiene un aire extrañamente protector, casi maternal, de afectuosa compasión. Llega a convivir con la familia integrada por Pietro, el hijo mayor, que lleva en su frente el ser un futuro burgués destinado a no luchar nunca por nada. También con Odetta, su hermana, quien es una chica dulce e inquietante. El padre es un rico industrial y la madre, interpretada regamente por Silvana Mangano, es una mujer refinada y de caprichosa elegancia, “educada en la inocente hipocresía”. Habita la casa también Emilia, la criada, una empleada pobre del norte de Italia sin edad (podía tener 8 ó 38). Todos tienen algo en común y es que inician un periplo personal al conocer al huésped, con el que intiman uno a uno y del que se enamoran perdidamente. Les une en este camino el amor común y la secreta pasión por este personaje. Al final les separará el dolor de la pérdida cuando el bello huésped se marcha.

En *Teorema* aparecen reflejadas las

obsesiones pasolinianas de carácter “carnal”, por así llamarlas, pero también, y de forma especial, las de corte social. La burguesía es el epicentro del relato y su presentación es llamativa. Las acciones transcurren “durante la corta mañana del día de las casas ricas” habitadas por “personas leves y elegantes” pero que “tienden a enfermedades fétidas y cagan mal”, se explica a lo largo de la novela. Por contraposición a las clases altas, se describen también las más desposeídas: los niños pobres tienen cara de adultos y Emilia, la empleada, “abría la puerta con la delicadeza propia de los campesinos que se sienten siempre culpables y tienen miedo de molestar”.

Hay también un universo de variaciones en medio compuesto por anarquistas rubitos o Jaimitos universitarios reclamando poder en lugar de renunciar al mismo de una vez por todas. De igual forma, aparece definida la clase obrera con la inclusión del personaje de un estudiante con el que entabla relaciones Lucía (la madre), que según se explica trasluce en sus maneras la tosquedad y los signos del proletariado de provincias. De hecho, tenía olor a repollo y a trapos mojados. Paradójicamente en él esta señora de alta alcurnia descubre la miseria y la tristeza, pero también la sensatez y el sentido común.

Hay en *Teorema* también fetichismo y vida en los objetos además de una incertidumbre en el tiempo e imprecisión temporal que resulta fascinante: podía ser, probablemente, un domingo o una tarde de finales de primavera o quizás de principios de otoño. En las acciones podían haber pasado quizá días, quizá meses o incluso años. Pasolini era, sin duda, un extraordinario escritor.

### Contradicciones no domesticadas

Pier Paolo Pasolini fue una persona extraordinariamente compleja, que había hecho méritos suficientes para ser criticado y casi detestado por unos y por otros. Aunque fue militante del Partido Comunista Italiano, a la postre se convirtió en uno de los críticos más furibundos de la izquierda. Por ello le tildaron de reaccionario. Decía que la gran revolución era espiritual, por lo que le llamaron místico marxista. También era profundamente religioso y pregonaba que no podía haber cambios si no iban de la mano del cristianismo arraigado. Pero sus imágenes eran las de un hereje, calificadas por no pocos como de horror moral en technicolor. Comulgaba con las bases del evangelio en la defensa de los pobres y oprimidos, pero criticaba a la Iglesia como institución de poder. Aun así *El Evangelio según san Mateo* (1964) fue considerada por el papa Pablo VI como la mejor película hecha sobre Jesucristo. Su fondo y sus formas eran cristiano-paganas. La prensa de su época lo definió como un “ateo religioso”.

En definitiva, Pasolini era una persona brillante y muy incómoda para la derecha y para la izquierda. Fue un moralista sin moral, que buscaba la pureza en medio de la corrupción, en palabras de sus coetáneos. Era un creador prolijo cuya obra causaba admiración a la par que estremecimiento y repulsa. Hacía arte, poesía y filosofía mientras promovía el escándalo. Fue innovador, aunque escribió contra avances de su época y detestaba la cultura de masas. De origen humilde, era exquisito y refinado, gran conocedor de los clásicos. Era un intelectual sofisticado pero amante de los arrabales y de la incursión en los márgenes, fascinado por los jóvenes descarriados de las periferias donde encontró la muerte de la forma más descarnada, preconizada quizá en su particular *Salò*.

Estamos en un 2025 que aglutina estos tres hitos vinculados a este enorme genio que fue Pasolini. Murió a los 53 años tras un calvario, crucificado en las arenas de la playa de Ostia, ¿cuántas reflexiones poderosas y obra brillante le quedaban por delante a “Pierpaolo”? Así le llamaba Susanna Colussi, su amada madre, pronunciado cariñosamente el nombre en una sola palabra. Giuseppe “Pino” Pelosi falleció en 2024 llevándose a la tumba lo ocurrido aquella noche de noviembre de 1975, hace ya medio siglo... 🕯



PASOLINI DURANTE RODAJE DE EL EVANGELIO SEGÚN SAN MATEO / ARCHIVO