

LA MÚSICA DE GUSTAVO ADOLFO PARRA ARÉVALO EN EL CONTEXTO
LATINOAMERICANO

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS ESPAÑA

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
CENTRO DE ESTUDIOS E INVESTSIGACIONES LATANOAMERICANAS
ESPECIALIZACIÓN EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
SAN JUAND DE PASTO

2.010

LA MÚSICA DE GUSTAVO ADOLFO PARRA ARÉVALO EN EL CONTEXTO
LATINOAMERICANO

JOSÉ MENANDRO BASTIDAS ESPAÑA

Trabajo presentado como requisito parcial para optar al título de Especialista en
Estudios Latinoamericanos.

ASESOR:

Especialista JAVIER EMILIO FAJARDO CHAVES

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
CENTRO DE ESTUDIOS E INVESTSIGACIONES LATANOAMERICANAS
ESPECIALIZACIÓN EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
SAN JUAND DE PASTO

2.010

NOTA DE ACEPTACIÓN

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

San Juan de Pasto, mayo 24 de 2.010

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado son responsabilidad del autor”

Artículo 1° del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1.966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi asesor, el Profesor Javier Fajardo Chaves, por su importante apoyo para la realización de este trabajo. Al compositor Gustavo Parra por la inmensa colaboración que me prestó para poder escribir este texto.

Agradezco también al Centro de Estudios e Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Nariño por haberme acogido y brindádome los elementos para poder realizar mi anhelo de especializarme en el bello campo de los estudios latinoamericanos.

CONTENIDO

	Pág.
Introducción	9
1. Universalismo y regionalismo en el pensamiento latinoamericano	10
2. El nacionalismo y el universalismo musical en América Latina	12
3. Semblanza de Gustavo Parra Arévalo	16
4. Algunos elementos para poder apreciar su trabajo compositivo	23
5. Los premios nacionales	29
6. Conclusiones	41

RESUMEN

Este documento aborda la vida y obra de Gustavo Adolfo Parra Arévalo en el contexto de la música colombiana y latinoamericana. Destaca sus tres premios nacionales en composición y aspectos de su proceso de formación así como su desempeño profesional.

Palabras claves: pensamiento, música, Latinoamérica, composición, vanguardia.

ABSTRACT

This paper addresses the life and work Gustavo Adolfo Parra Arévalo in the context of Colombian and Latin American music. Highlights are three national awards in composition and aspects of their formation process and their professional performance.

LA MÚSICA DE GUSTAVO ADOLFO PARRA ARÉVALO EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

INTRODUCCIÓN

Preguntarse sobre la inmanencia del ser latinoamericano ha sido una tarea de los pensadores que han visto la necesidad de desprenderse de un atavismo anclado en las viejas estructuras coloniales, vigentes en la mentalidad de los habitantes de este subcontinente que han ido más allá de las justas independentistas. En los albores del nuevo siglo, cruzado por desarrollos desiguales y poderes avasallantes, Latino América se presenta sin una imagen definida desde su expresión filosófica y estética, sujeta a los caprichos de los grandes monopolios económicos y culturales que cada vez empobrecen más el espíritu humano, restringen el pensamiento y vulgarizan el arte.

La música académica latinoamericana, abundante por cierto, no posee un estudio suficientemente detallado que lleve a tener una visión global de la misma y menos que permita hacer alguna clasificación. El grueso de los trabajos realizados sobre historia musical hasta el presente la abordan de manera tangencial para concentrarse de manera exclusiva en los movimientos europeos. La marginalidad de que ha sido objeto, que no es más que el reflejo de la situación general, ha sumido a la música en un complejo de inferioridad que no se compadece con su riqueza y multiplicidad. Colaboran con esta circunstancia la existencia de estudios apasionados que no centran su análisis en encontrar elementos que lleven a estructurar la identidad musical regional y por el contrario agotan los recursos del lenguaje en elogiar propuestas pobres y repetitivas.

Colombia, a pesar de tener figuras destacadas en la composición académica, presenta un atraso considerable frente a otros países del territorio latinoamericano que han enfocado sus esfuerzos de manera más concentrada. En este corto trabajo se pretende evidenciar las bondades de la propuesta estética de Gustavo Parra Arévalo, que puede llevar a la música nacional a traspasar los límites patrios. Pero lograr hablar de la música regional sin acudir a ningún chauvinismo exacerbado no es tan fácil porque está de por medio el patriotismo que engendra emocionalidades que impiden reconocer en su justa medida el valor de las obras y el de sus creadores; puede ser que este sesgo permee algunos

aspectos de la investigación y le reste objetividad. Con el ánimo de producir un acercamiento a la obra del compositor se relaciona la mayor parte de su abundante obra y se aborda una descripción de los tres premios nacionales que son hasta el momento sus trabajos más representativos. El objeto básico de este texto es motivar la realización de estudios más profundos sobre Parra en la seguridad de que lo que aquí se plantea puede servir de apuntalamiento para lograr análisis mayores.

1. Universalismo y regionalismo en el pensamiento latinoamericano

Latinoamérica, mestiza y doliente, con una historia común de sometimiento, con un pasado lleno de oscuridades y un presente saturado de patrias bobas insepultas, no entró en los ordenamientos históricos del viejo continente. A pesar de un incipiente barroco presente en algunos países como México, Ecuador, Perú, Brasil y Colombia no se puede hablar de la existencia de un paralelismo con las corrientes europeas. Los periodos claramente definidos de su pensamiento, literatura y arte le fueron esquivos porque estaban de algún modo fuera de su alcance, ya que tenían que pasar por el tamiz de la iglesia. Las ideas que lograron liberar a las colonias del yugo español y portugués no nacieron en América Latina sino en el seno de la misma Europa y los colonizados sólo se sirvieron de ellas para orquestar sus revoluciones.

El siglo XIX estuvo gobernado por el positivismo que permitió una revisión de las viejas estructuras coloniales que habían desarrollado un pensamiento conformista centrado en la idea de la vida eterna y del castigo divino. A finales del mismo siglo los pensadores de esta parte del mundo iniciaron una discusión sobre la existencia de una filosofía propia pero hasta el presente no han podido llegar a ningún consenso. La llamada Generación de los Fundadores da los primeros pasos hacia la concepción de un pensamiento propio, al oponerse al positivismo que había reinado poco más de medio siglo y que estaba siendo objeto de serias críticas por parte de los filósofos europeos como el austriaco Ludwig Wittgenstein y los británicos Bertrand Russell y George Edward Moore, los cuales formularon las bases para el positivismo lógico, más basado en la comprobación científica por medio de la lógica formal que en la sola experiencia humana. Los Fundadores se consolidan como pensadores influyentes en la primera década del siglo XX y en su afán de desvirtuar los postulados del positivismo puro

hacen un viraje al humanismo y la metafísica, buscando en estos campos una filosofía de la libertad y del espíritu, en la que se afincaría la idea de un pensamiento regional desligado de los modelos importados hasta entonces. Desde este momento en adelante se desarrolla una larga jornada de pensamiento que ha debatido acaloradamente este tema con los más disímiles puntos de vista.

Algunos abordan el estudio de las problemáticas filosóficas clásicas y modernas desde la perspectiva de las escuelas alemanas mientras que otros lo hacen sobre la realidad del subcontinente sin importar el origen de las herramientas conceptuales que se usen: “...*filosofar desde América latina no consiste en un mero pensar abstractamente el pensamiento, sino en pensar la realidad latinoamericana desde el pensamiento propio o ajeno.*”¹ Para Leopoldo Zea “...*la única manera de hacer filosofía auténtica en América Latina era meditar a fondo sobre nuestra propia realidad para tratar de desentrañar el sentido de nuestra historia, el significado de nuestro proyecto existencial.*”² Mientras que para Francisco Miró Quesada, la auténtica filosofía consistía en abordar temáticas planteadas desde la antigüedad y tratar de hacer aportes para su solución. En estas dos concepciones se presentan dos posiciones divergentes que llevan a resultados diferentes: En la primera se puede encontrar principios de solución para problemas concretos que aquejan a vastos conglomerados, en la segunda no; aunque Miró diga que la discrepancia estaba más en el orden de la definición de conceptos que en los contenidos y los resultados cognoscitivos.³

Desde una óptica puramente personal, las dos posiciones presentan un sesgo peligroso que puede llevar a sectarismos y radicalismos, lo que en manos de líderes políticos poco escrupulosos puede traer consecuencias funestas. Sobre todo cuando una de las tendencias más reiteradas en el discurrir de los pensadores latinoamericanos ha estado centrada en la dialéctica del sometimiento y la liberación, lo expresa el cubano Pablo Guadarrama cuando afirma que “...*desde hace algunos años un grupo numeroso de intelectuales no marxistas con preocupaciones similares y con el honesto afán de encontrar algún escape al círculo vicioso que aprisiona al hombre de estas tierras, ha*

¹ MARQUÍNEZ ARGOTE, Germán. Presentación. En: ¿Qué es eso de la filosofía latinoamericana? Bogotá: Editorial El Búho, 1.989. p. 7.

² MIRÓ QUESADA, Francisco. El proyecto latinoamericano de filosofar como decisión de hacer filosofía auténtica. En: ¿Qué es eso de la filosofía latinoamericana? Bogotá: Editorial El Búho, 1.989. p. 96.

³ Idem. p. 97.

generado este movimiento conocido como el de la filosofía de la liberación.”⁴ Lo universal y lo regional, a la luz de un pensamiento inclusivo, mantienen una simbiótica que permite pensar al hombre en abstracto y también particularizarlo desde las especificidades de su contexto histórico. Lo que si es discutible es el orden de prioridad que deben tener estas elucubraciones y en este sentido, los problemas sociales, políticos, económicos y existenciales del hombre de América Latina deben abordarse primero. Desde lo musical, es concebible la realización de festivales sobre músicos europeos, porque si no se hacen se perdería una parte importante de la cultura del mundo, pero sólo cuando cada uno de los compositores latinoamericanos haya sido reconocido y difundido suficientemente en el seno de las comunidades locales hasta que se forme una conciencia colectiva de este acervo sonoro. Antes de ello es seguir sumidos en un colonialismo atávico, sujetos a un grillete mental que sólo permitirá subdesarrollo y sometimiento.

2. El nacionalismo y el universalismo musical en América Latina.

La producción musical latinoamericana, al igual que todas las artes, la literatura y el pensamiento filosófico, indiscutiblemente tienen un precedente que hunde sus raíces en la vieja Europa, no es posible desligarse de esta realidad porque, como quiera, América es heredera de la cultura occidental en mayor o menor medida. Los movimientos indigenistas que tratan de negar esta circunstancia son tan excluyentes como los segregacionismos desplegados por el hombre blanco a lo largo de su historia. Para los pensadores, literatos y artistas de las colonias, servirse de las herramientas desarrolladas por sus homólogos europeos para elaborar sus “obras” era una característica más del colonialismo que como se ha dicho tuvo su declive, tardíamente por ciento, a finales del siglo XIX, cuando se empieza a cuestionar la originalidad y la existencia misma de dicho pensamiento y estéticas. El protagonismo en este debate lo ha tenido, como ya se vio, la corriente de pensamiento latinoamericano que viene planteando reiteradamente esta cuestión llegando a convertirlo, lamentablemente, en una muletilla. Pero es de pensar que siendo que la música es el resultado de la creatividad humana, las herramientas y aun las concepciones estéticas, deben estar a la disposición de todos

⁴ GUADARRAMA GONZÁLEZ, Pablo. Reflexiones sobre la filosofía de la liberación. Ponencia presentada en Taller de filosofía de la Liberación en el XI Congreso Latinoamericano de Filosofía, noviembre de 1.985.

aquellos que para sus propósitos expresivos las quieran utilizar. No en balde se afirma que “... *es tan legítimo para los latinoamericanos emplear técnicas y estéticas de allende el mar...como lo es que Milhaud adopte para sus mejores composiciones formas y giros propios de la música brasilera y rioplatense...*”⁵

El compositor francés Darius Milhaud⁶ (1.892-1.974), cuando desempeñó funciones diplomáticas en Brasil conoció a Heitor Villa-Lobos (1.887-1.959) cuando este era aún muy joven, consecuentemente pudo empaparse ampliamente del folklore de este país y con ello estructurar algunas de sus obras más importantes como por ejemplo *El buey sobre el tejado* (1.920). Por lo dicho, tal vez conviene separar a la música de ese debate porque esta es la que menos elementos de discusión ha puesto en el mismo.

Los compositores que estudiaron en Alemania, Francia, Italia, Inglaterra, entre otros países europeos, se apoderaron de las herramientas derivadas de las escuelas en las que cursaron sus estudios y con ello estructuraron sus obras. Ahora, desde lo tradicional hasta lo más académico, Latinoamérica está salpicada de múltiples tendencias musicales que demuestran una gran riqueza producto de la triple influencia iniciada con la llegada de los españoles. Dan cuenta de este amasijo de sonoridades abundantes estudios chauvinistas, centrados en un patriotismo trasnochado y grandilocuente, donde prima el elogio y no el análisis que han llevado a endiosar pobres propuestas estéticas y a llenar de ego a sus autores; por otro lado, los estudios desapasionados son escasos y en ello radica gran parte del problema. La falta de objetividad genera la sensación de que el cambio no es necesario.

Por otro lado, el músico en general se niega a ver un poco más allá de los elementos de su arte y en su vano intento por centrar sus esfuerzos en sus técnicas compositivas o interpretativas no se percata de lo que está pasando a su alrededor. No se trata simplemente de saber que o como se toca o se compone en los diferentes conservatorios latinoamericanos, sino que y como piensan los actores de dichos procesos, ello podría llevar a establecer si existe una concepción estética propia que lleve a establecer

⁵ DEVOTO, Daniel. América Latina en su música. México: UNESCO y Siglo XXI Editores, 1985. p. 33

⁶ Darius Milhaud, hizo parte del grupo de los seis en el Conservatorio de París donde realizó sus estudios, en 1940 se trasladó a Estados Unidos para trabajar como profesor de composición en el Mills Collage de Oaklan. Fue profesor de importantes músicos del siglo XX como Dave Brubeck, Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen. Utiliza para componer elementos de jazz y politonalidad.

diferenciaciones y a construir elementos identitarios. Esto quiere decir simplemente que se trata de desligar los procesos formativos y productivos de lo meramente técnico para llevarlos al plano reflexivo y filosófico.

Reorientando el curso de esta presentación conviene enfocarse en las dos corrientes de producción que han sido identificadas por muchos estudiosos como predominantes a lo largo del siglo XX: la universalista y la nacionalista. La primera, de suyo anacrónica, nutrió la obra de muchos compositores que quisieron erradamente sincronizarse con el decurso de la música europea sin lograrlo; el brasilero Carlos Gomes, a pesar del éxito conseguido en vida, sirve de ejemplo para ilustrar esta apreciación. Suerte semejante han corrido los llamados nacionalistas que vieron en las músicas tradicionales la oportunidad de construir propuestas innovadoras pero que sólo lograron ataviarlas con ropaje académico y con ello llevarlas a los escenarios antes vedados para estas manifestaciones; en Colombia Rozo Contreras, Zumaqué, Adolfo Mejía, Pardo Tobar, Velasco Llanos, Morales Pino, entre otros ejemplifican esta situación. *“Se podría asegurar que estos compositores quedaron relegados a la composición de estos cuadros costumbristas sinfónicos a petición de la misma sociedad que escuchaba su música.”*⁷

En esta categoría están los indigenistas, aquellos que habiéndose nutrido de las técnicas europeas volvieron sus ojos hacia sus propios países y gracias a su profunda labor investigativa lograron producir un legado tal vez el más propositivo y el que más originalidad ha demostrado. Este intento, sin embargo (el de ser inca, azteca, maya, chibcha o araucano) *“...responde a directivas más propias de la arqueología musical que la de la creación artística. Decenas de compositores de todo el Continente falsifican por su parte el folklore de sus respectivas comarcas y países, contribuyendo al estancamiento espiritual y estético de los mismos...”*⁸ Pueden separarse de esta consideración Villa-Lobos, Isamitt, y Chávez.

⁷ DUQUE, Ellie Anne. La música en Colombia en los siglos XIX y XX, 1.995. Trabajo sin publicar.

⁸ PAZ, Juan Carlos. Textos sobre música y folklore Vol. II. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura 1.978. p. 42.

El nacionalismo, por otra parte, fue superado en Europa en el periodo de la primera post-guerra mundial⁹ y todo intento de continuar en esa tendencia, por lo menos en ese continente, es igualmente anacrónico. ¿Qué se puede decir de compositores que en América continuaron escribiendo música nacionalista como Aaron Copland (1.900-1.990) que inicia su periodo folklorista en los años treinta y para 1.945 compuso su obra galardonada *Appalachian Spring*, que pretende acercarse a la esencia de los primeros habitantes de Estados Unidos?

Países como Ecuador, Bolivia, Colombia, Uruguay, Paraguay y muchas de las repúblicas centroamericanas, no se han destacado por una alta producción musical que permita pensar en una propuesta estética nueva, aunque habrá quienes en suelo colombiano salgan en defensa de Uribe Holguín (1.880-1.971) y de Antonio María Valencia (1.902-1.952). Brasil, Argentina, México, Cuba y Chile presentan un panorama diferente aunque no es del todo satisfactorio. Cuando se trata de equipararse a la producción europea o de sincronizarse con su transito histórico la diferencia es abismal. Mientras en Latinoamérica sólo se puede hablar de casos aislados, en el viejo continente se desarrollaron corrientes estéticas claramente definidas en las que se destacan gran cantidad de compositores y obras notables que son patrimonio cultural de la humanidad. Si se trata de lograr originalidad o de demostrar independencia como sostienen las escuelas de pensamiento de esta latitud, una mirada crítica e irreverente permitirá ubicarse en el lugar justo y desde allí empezar a construir un universo sonoro que no le pida prestado nada a la música occidental europea. La irreverencia puede llevar al compositor de esta parte del mundo a deshacer las ataduras mentales que han sujetado su pluma para que el vuelo creativo deslinde de los órdenes establecidos.

La composición en América iluminó fugazmente el firmamento cuando aparecieron en el panorama los coetáneos Julián Carrillo (1.875-1.965) y Charles Ives (1.874-1.954) y el alumno de Aaron Copland, Alberto Ginastera (1.916-1.983), que dieron por un momento la esperanza de ser los gestores de un movimiento musical que hubiera podido llevar al continente a nivelarse con la producción europea, pero lamentablemente no se puede hacer regla partiendo de la excepción. Estos grandes artistas lograron una producción verdaderamente original y admirable pero, no obstante sus virtudes,

⁹ Idem. p. 37.

ninguno de ellos generó una corriente que permitiera ubicar la creación americana en el centro mismo de los excluyentes escenarios europeos. Por otro lado, la medida de todas las cosas no puede seguir siendo la vara del viejo continente porque eso sólo lleva a entender que el cordón umbilical sigue intacto después de haber independizado a la mayoría de las colonias. Nuevamente, la irreverencia y sólo ella pueden poner la nota discordante que lleve a la música latinoamericana a mejores pastizales para la creación.

Respetando profundamente a compositores colombianos como Luís Antonio Escobar, Roberto Pineda Duque, Fabio Gómez Zuleta, Blas Emilio Atehortúa, Jesús Pinzón, el chileno-colombiano Mario Gómez-Vignes y otros ya mencionados conviene orientar de aquí en adelante la atención sobre una joven promesa, que por dicha circunstancia y por lo que ha compuesto hasta el momento, es creíble que su propuesta estética rebase las fronteras patrias. Se trata de Gustavo Parra.

3. Semblanza de Gustavo Adolfo Parra Arévalo



Gustavo Parra y Menandro Bastidas en la Universidad Nacional, junio de 2.009.

Gustavo Parra es un compositor nariñense nacido en Ipiales en 1.963, estudió en los Conservatorios Nacional de Ecuador (1.981-1.982) y Nacional de Colombia (1.982-1.991). En este último se graduó como director de orquesta (1.995) y del mismo es profesor de composición y orquestación en la actualidad. Ha ganado tres veces el Premio Nacional de Composición del Ministerio de Cultura: con las obras sinfónicas *Abejas* (1.993), *Geilon* (1.997) y *Bámbaros*¹⁰ (1.999), premios que le han producido reconocimiento nacional e internacional.

¹⁰ Bámbaro es un término usado en el Departamento de Nariño para referirse al hombre afeminado.

Contrariamente a lo que se podría creer, Parra no procede de una familia con tradición musical como es frecuente en esta región meridional del país; descende de una familia de comerciantes. No fue guitarrista como la mayoría de los músicos ipialeños, ni integrante de trío alguno, en una ciudad donde la práctica musical está asociada a esta modalidad de agrupación, por cierto abundante y de mucha calidad. Se podría pensar que su inclinación musical se derivó de la escucha furtiva de las grandes obras clásicas en un viejo desván, pero tampoco. A la edad de siete años, vio en la televisión un concierto de *Sandro de América* transmitido desde Cali donde pudo apreciar como las mujeres enloquecidas por el cantante le arrojaban sus prendas íntimas; no fue cantar lo que lo motivó sino el frenesí de las damas gritando y despojándose de sus vestiduras.¹¹ Esta circunstancia fue muy determinante porque a partir de entonces Parra decidió aprender a cantar las canciones de Sandro y para ello tomó clases con el profesor Segundo Alomía que trabajaba en el colegio Sucre de su ciudad natal. Con este profesor también intentaría estudiar la guitarra cuando tenía doce años de edad pero se vio precisado a dejarla porque afirma que no fue capaz de pasar de un acorde a otro sin interrumpir el ritmo de la mano derecha. Continuó únicamente con el coro donde logró desarrollar una voz afinada y con muy buen timbre.

Con relación a su inclinación por la dirección orquestal, parece tener origen en unos discos de segunda mano que su padre compró en un mercado de las pulgas en la calle 19 de Bogotá en los que encontró la sinfonía *Los Planetas* de Gustav Holst (1.874-1.934) junto con interpretaciones estilizadas de Paul Mauriat y Frank Purcel, lo que él llama música de supermercado. Con toda esta música pasaba horas frente al tocadiscos dirigiendo una orquesta imaginaria imitando a los directores que veía por la televisión. Estas dos experiencias fueron el inicio de su vocación por la música, las que lo llevarían primero a estudiar a Quito y luego a Bogotá.

En 1.981, habiendo cumplido 18 años, se presentó al conservatorio de Quito pero su edad y la falta de preparación estuvieron a punto de impedirle el ingreso, situación que fue salvada por el encanto de su voz. El tránsito por la capital ecuatoriana no fue muy largo, sólo permaneció poco más de un año en el conservatorio, dirigido por esas fechas

¹¹ La información relacionada con Gustavo Parra que se incluirá en este trabajo ha sido extractada de una entrevista concedida por el compositor al autor de este texto el 29 de abril de 2.009.

por Gerardo Guevara. Asistió a los cursos iniciales pero al parecer la baja intensidad horaria no le satisfizo y por ello pidió que le permitieran asistir a las clases de los cursos superiores, donde no entendía mayor cosa por falta de los conocimientos básicos. Ese deseo irrefrenable por aprender lo llevó a tomar clases de canto, guitarra, contrabajo, piano, solfeo, armonía, historia, entre muchas otras; era el estudiante de primer grado que mayor cantidad de materias veía, pero se dio cuenta de que ese no era el procedimiento así que se retiró para ingresar al Programa de Estudios Básicos del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia, en el año 1.982. De ese corto periodo de permanencia en Quito destaca el compositor especialmente a sus profesores de solfeo y armonía, César Ramón y Mario Baeza, respectivamente.

Terminados estos estudios, Parra ingresó al Programa de Dirección de Orquesta del que egresó en 1.991 aunque su grado sólo se efectuó hasta 1.995, treinta años después de su maestro Jesús Pinzón que terminó en 1.965, siendo los dos únicos directores de orquesta de los cuales hay noticia que se hayan formado en la Universidad Nacional. Dada la estructura del pensum de estudios, las carreras de dirección y composición tenían áreas comunes (orquestración, contrapunto, fuga, armonía) que posibilitaron que Parra tuviera una buena formación en cada una de ellas. A lo largo de los 17 semestres que duraron sus estudios desde el inicio del curso básico hasta su culminación, el compositor recuerda con profunda gratitud a Jesús Pinzón como un extraordinario compositor y orquestador, a Simón Galindo a quien le debe la formación en armonía, contrapunto y fuga, a Gustavo Yépez en orquestración y en dirección de orquesta, en piano a Ángela Rodríguez, en trombón a Dany Bloy, en historia de la música a Ellie Anne Duque y en percusión a Isauro Pinzón. Este tiempo de formación estuvo cruzado por una permanente crítica al sistema educativo que le granjeó un sinnúmero de enemistades dentro y fuera de la institución, al respecto comenta:

“...sigo pensando que tal vez mi desacuerdo en esa época era la manera en que se enseñaba, siempre mi desacuerdo ha sido básicamente por eso... La forma y el maltrato y esta cosa horrorosa que tienen los músicos de pensar que los estudiantes son una especie de propiedad como el pase de los jugadores de fútbol... todos podemos caer perfectamente en ese error y repetirlo...”¹²

¹² Idem.

La mayoría de los estudiantes de música en este país deben desarrollar gran número de trabajos para poder subsistir mientras dura su formación así que Parra debió desempeñar varios oficios, desde cantar en los buses, hasta dar clases en prestigiosas universidades de la capital como la Javeriana (1.999-2.003), el Rosario (1.992), los Andes (1.991-1.993), la Pedagógica (1.993-1.994), la INCCA (1.992-1.993) y la Nacional (2.001). Trabajó en muchos colegios, en la Orquesta Juvenil (1.989) y en la Fundación Batuta (1.993). En esta última, inicialmente se desempeñó como director de orquesta y luego como director musical. En 1.995 fue nombrado para hacerse cargo del banco de música y el mismo año asumió la dirección musical nacional. Su trabajo consistió, básicamente, en organizar un programa institucional que le diera cohesión al Plan Nacional Batuta, para evitar que cada sede o lo peor, cada profesor, desarrollara su propio programa desarticulado totalmente de las directrices nacionales. También elaboró una cuidadosa metodología para el trabajo con los diferentes niveles orquestales, consistente en arreglos y composiciones que sirvieron para lograr un desarrollo armónico en las diferentes sedes del Plan.

Este cuerpo metodológico ha permitido que Batuta tenga una verdadera presencia nacional. Lamentablemente, debido a un sinnúmero de confrontaciones con el Ministerio de Cultura, Parra debió dejar la dirección y dedicarse a la docencia tanto en su escuela particular como en la Universidad Nacional. Al respecto es muy importante para este trabajo transcribir textualmente algunos apartes de la entrevista por considerarlos de vital importancia ya que muestra una particular manera de ver la educación musical y la composición.

“...en la Universidad Nacional me siento muy bien, pero obviamente encarcelado; encarcelado en un sistema respetable. Sino llega al punto en donde (me) estrangule seguiré aquí, en el momento que sienta que me estrangula completamente tengo que irme y me refiero exactamente a esto que considero yo muy delicado y sensible: sostengo que una de las más grandes perversiones y asesinos de la pasión humana son las calificaciones...el estudiante llega ávido de conocimiento, (lleno de) curiosidad, porque quiere ser como yo cuando quería ser como Sandro, cierto, por conseguir cuquitos¹³...un tipo que es curioso que quiere conocer, que quiere aprender, (pero) algo pasa en el sistema educativo, algo hacemos en el interior de las escuelas, de las

¹³ Se refiere a la ropa interior femenina de la que se habló inicialmente cuando se comentó lo que hacían las mujeres en los conciertos de Sandro.

universidades y academias, que hace que ese estudiante cambie muy rápidamente esa pasión y ese amor por un 4 con 5, por un 4 con 8, por un 4 con 2 o por un “necesito pasar”.

“...y después la cosa no termina ahí, se vuelve todavía más complicada, se cambia por un cheque: yo no toco una nota si no hay cheque...entonces que pasa, se condiciona el saber a las calificaciones o al cheque. No estoy diciendo: “chicos no cobren”; cobren y bien duro, (es) lo que vale su trabajo...yo no condiciono mi amor por la música, mi amor por la enseñanza, mi amor por el conocimiento, a un cheque; ni lo condiciono a una calificación, nunca lo hice. Pero, qué observo en todas las escuelas con muy contadas excepciones, al año los (estudiantes) que llegaron con tanta curiosidad lo único que quieren es irse de esta universidad, graduarse ya, porque esto es un infierno. A mi me interesa mi cheque, muchísimo...pero lo que más me afana no es saber si ya me pagaron, a mi lo que más me afana es gozar de mi rollo.¹⁴

“...y esto tiene que ver con algo que hacemos mal en las escuelas, estamos haciendo algo mal y lo intuimos, es más, diría que lo sabemos; pero yo diría que hay dos tipos de sabiduría: la sabiduría intelectual y la sabiduría en las tripas y para que esa sabiduría sea real tiene que pasar por las tripas, yo tengo que creerlo con las tripas. Me refiero a esto: un congreso en educación musical; allá nos vemos todos, nos encontramos, nos tomamos la foto, chévere cuando estamos en la piscina, bacano,¹⁵ algún levante, todo lo de rigor y todos hablamos sobre el proceso educativo...desde hace muchos años escucho hablar sobre el proceso de aprendizaje, lo más importante es el proceso, entonces habla uno, habla el otro...todo nos parece la berraquera, estamos convencidísimos, concientes del rollo; (pero) regresamos a nuestros sitios de trabajo y lo único que importa es la nota, no importa nada más, el proceso no importa. Entonces somos unos mentirosos porque en el fondo sabemos que es así, pero no lo hemos registrado en las tripas o sea que no lo creemos ciento por ciento, nos da miedo, nos amenaza y eso es brutal.

“...tengo una escuela que (es) la antítesis de las escuelas tradicionales...no hay títulos, no hay certificaciones, nada reconocido por ninguna autoridad ni musical ni

¹⁴ La palabra *rollo* es un modismo usado con frecuencia para hacer referencia a aquello que profesamos con absoluto convencimiento.

¹⁵ Las palabras *chévere* y *bacano* son sinónimos de agradable, rico, maravilloso, delicioso.

gubernamental; la gente va por una sola razón: porque quiere aprender. Hay tareas (pero) si quiere las hace o sino no, va sólo porque quiere aprender. No hay títulos porque quería crear un espacio donde la filosofía fuera promulgar el amor por el conocimiento, el amor por la música. “Allá voy porque quiero aprender... pero además con otro agravante: tengo que ser feliz.” La música no es un sufrimiento...

Su crítica al sistema educativo es también una autocrítica. Parra se observa ahora desde la óptica del docente y reflexiona sobre la actividad diciendo que su trabajo en la Universidad Nacional tiene varias razones; la primera es exorcizar el pasado, ese pasado transcurrido en las aulas que le dejó honda huella. “...yo vine aquí (a la Universidad) a vengarme de mi pasado, los sicólogos lo podrían llamar reparación, (pero) para mi es venganza... vine aquí a vengarme de cómo me habían enseñado mis profesores y decidí no repetir la misma historia. Otra razón está relacionada con la estabilidad que le proporciona un trabajo de esta naturaleza a un compositor que escribe música académica que no tiene valor comercialmente y por la que las masas sienten un cierto rechazo: *Esa venganza además me da para comer...es lo que más estabilidad económica le da a un compositor que hace música formólica.*¹⁶ En tercer lugar considera que la docencia es fundamental para poder mantenerse permanentemente renovado porque “...enseñar para mi es un gimnasio... me permite cuestionarme todos los días, me permite entrenar mi cerebro. Cuando enseño no me quedo sin nada, mi conocimiento no se va, por el contrario se vuelve más poderoso. En la composición, el haber enseñado durante tantos años me ha aclarado muchas cosas para mi vida profesional como compositor.

En relación con sus estudiantes de composición aplica una sencilla pero eficaz metodología que permite ubicar al estudiante en un plano distinto al que le establece la pedagogía tradicional. No es buscar la aprobación del profesor lo que los va a llevar a ser creadores sino la búsqueda de su propio criterio; en últimas, la obra de arte no la puede juzgar un solo individuo porque su visión de seguro estará condicionada por una determinada concepción estética y ello puede ser beneficioso o terriblemente perjudicial.

¹⁶ Música formólica. Para poder entender esta expresión es necesario saber que el formol es una ácido orgánico que produce el efecto de adormecimiento en las personas que lo inhalan, por lo tanto la música formólica será aquella que produce el mismo efecto, o sea que genera adormecimiento en el auditorio. Más adelante se podrá esclarecer con mayor precisión por qué el compositor usa esta expresión.

“...a muchos estudiantes de composición cuando llegan a mi clase les digo: ¿en qué te puedo ayudar? ¿Estás seguro de lo que quieres hacer? O dime la verdad, ¿no será que estás buscando la aprobación del hombre blanco?”¹⁷ ¿Estás buscando que te diga si me gusta o no tú obra? Finalmente se desnudan y me dicen: “sí, yo quiero saber si le gusta o no”, entonces le contesto: “si quieres saber si me gusta, invítame a un concierto y está atento; obsérvame: si yo aplaudo muchísimo es que me encantó y si casi no aplaudo o no aplaudo nada es que me desagradó, pero eso no significa que sea buena o mala, sólo significa que me gustó o no. Es subjetivo.”

Encuentra que las nuevas generaciones de compositores adolecen de falta de curiosidad y como producto de la sociedad de consumo actual quieren todo rápido, aprender sin trabajar, sin esfuerzo lo que demuestra una pereza desmedida. Quieren que el proceso sea fácil, bonito, barato. Todos van detrás del truco, de la fórmula mágica que los haga compositores ya, sin demoras, sin esfuerzo; desean el reconocimiento inmediato y pasar a la posteridad junto con los grandes maestros. No les encuentra interés por el cine o por la literatura, la pintura, la política menos. Parra reconoce el profundo valor del trabajo para poder progresar pero hace una diferenciación con el sufrimiento, al que cataloga de nocivo para la creatividad, contrario a su idea del disfrute arriba expresada. *“... yo no creo que haya que sufrir, lo que si sé es que hay que trabajar... no se ha inventado la formula para hacerlo sin trabajar, salvo los políticos.”*

Pero el problema más grande que les encuentra es una irremediable falta de amor por la música: *“...ustedes no aman esto, entonces yo lo que creo, muchachos es que ustedes tienen que buscar otra cosa que los haga feliz, que ustedes amen... No sean mentirosos, ustedes no aman esto, ustedes odian la música, la odian con todas las fuerzas de su corazón porque les da pereza hacer una tarea, les da pereza saber, yo tengo 46 años y no se cuántas veces he leído el libro de (la armonía) Piston.*

4. Algunos elementos para poder apreciar su trabajo compositivo.

¹⁷ El mito del *hombre blanco* es una expresión que Parra usa con frecuencia para hacer alusión al espíritu mesiánico predominante en el individuo latinoamericano mediante el cual este busca siempre la aprobación del otro al que considera superior. Es un claro rezago de la época colonial generado por el hombre blanco europeo frente al indígena.

Para empezar conviene preguntarse ¿Qué pasó con aquel niño que quería ser como Sandro? ¿Aquel que quería cosechar aplausos, gritos de mujeres enloquecidas y ropa interior femenina? El mundo de la música popular está un poco distante de los ambientes de la música académica; durante muchos años, en los dos principales centros de formación musical del país, el Conservatorio Nacional y el Antonio María Valencia de Cali, estaba prohibido tocar música colombiana, salsa, jazz o charanga. Sólo se privilegiaba la alta escuela pianística, el Bel Canto, la dirección orquestal y obviamente la música de los grandes maestros europeos. Hasta los años ochenta esta situación aún persistía en el Conservatorio de Cali y al parecer, según el propio Gustavo Parra, en el Conservatorio de la Nacional también. En palabras de Octavio Marulanda: *“La discriminación contra la música de origen empírico y popular...impidió que muchos músicos que se formaran allí (en el Conservatorio Antonio María Valencia) se acercaran al folclor y a la música criolla, como materia de información o de estudio...La sensibilidad de los alumnos fue siendo modelada bajo la opinión de que lo nacional, lo propio del país, no era útil, y muchos artistas consideraban los aires típicos como “música inferior”*.¹⁸ Por otro lado Carpentier comenta que *“...Ahí donde las calles resonaban de tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y mariachis, la hostilidad de ciertos músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios, hacia la llamada “música ligera” llegaba a cobrar caracteres inquisitoriales.*”¹⁹ Esto permite colegir que era un fenómeno generalizado en América Latina y tal vez por ello la música académica de este continente no ha logrado mayor proyección en el panorama mundial, lo han hecho con mayor resonancia y sin tantas pretensiones el jazz, la zamba, la salsa, incluso el vallenato colombiano.

Hay una gran diferencia entre el mundo de Sandro y el de la música formólica como le llama Parra a la música académica. ¿Por qué entonces esa elección tan diametralmente opuesta? *“...tengo claro una cosa: yo escogí esta profesión, pude haber hecho otra cosa (pero) no me arrepiento, ni me siento menos ni amargado porque otros ganan más dinero que yo... nadie me obligó a ser compositor de música formólica...podría haberme dedicado a cantar porque tenía una voz de arcángel como le dije,(pero) decidí que no, yo decidí estar en el mundo del formol, y eso del formol es duro; qué le*

¹⁸ MARULANDA MORALES, Octavio. Hernando Sinesterra Huella y figura. Cali: FERIVA 1993. pp. 75, 76.

¹⁹ CARPENTIER, Alejo. América Latina en su música. México: UNESCO-Siglo XXI Editores 1985. p. 10.

hacemos, otros no decidieron eso, entonces Julio Iglesias está en otro rollo o es muy sabio el hombre, (simplemente) lo decidió (porque) le gustaba más.

Cuando Parra arribó al Conservatorio en 1.982, existía un rechazo a la música popular hasta llegar al límite de prohibirla, sin embargo sostiene que jamás recibió una imposición por parte de los profesores o de las directivas del Conservatorio; considera que esa es una falacia de la contracorriente, aquella que privilegia lo nacional y excluye lo europeo, recordemos las palabras de Marulanda arriba anotadas. El choque inicial que se produjo cuando no encontró la formación que deseaba, relacionada con la música popular, se disolvió cuando encontró que la academia le ofrecía un mundo que en un primer momento le pareció extraño pero que después le pareció maravilloso: *“...descubrí un mundo que jamás me hubiera imaginado; pude haber escogido el otro lado, pero escogí el formol que es por donde he hecho mi carrera. Sin embargo durante muchos años trabajé en simultánea las dos y para mí las dos cosas son simultáneas; cuando compongo no escucho formol, escucho rock, pop y jazz; no escucho música clásica; desde hace muchos años lo hago esporádicamente, la oigo cuando tengo que dar una clase. Es probable que si estuviera del otro lado, conociéndome como me conozco, si fuera rockero o jazzista, seguramente no escucharía rock o jazz, es probable que escuchara formol, pero mi caso es al revés.*

Por cierto *“...Los compositores europeos de los siglos XVII y XVIII (clásicos)...vivieron siempre ajenos a una cierta jerarquización de la música que sólo viene a producirse en la historia del arte de los sonidos hace un poco más de cien años. Nos referimos a aquella que levanta fronteras entre la música culta y la popular... Para el compositor clásico... no existía una música culta diferenciada de la música popular. El artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros, escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento. Cuando la iglesia le solicitaba sus servicios escribía una música litúrgica o festiva, según el carácter de la ceremonia a que estaba destinada, cuando una aristocracia inteligente lo invitaba a hacerlo escribía finos madrigales, canciones, pastorelas, al gusto del día. A la hermosa dama que tañía el laúd o el clavicémbalo, dedicaba preciosas páginas concebidas para el instrumento. Para ganar dinero, escribía óperas, probando sus fuerzas tanto en lo trágico como en*

*lo bufo.*²⁰ Hay que recordar además que la música del periodo clásico y la de periodos precedentes tenía una finalidad bastante accesoria y el músico no era diferenciado de la servidumbre en la mayoría de las cortes.

¿Pero su sueño era ser compositor? No. Hay que recordar que su título es en dirección y no en composición. Que la formación recibida en la carrera se lo haya posibilitado es otra cosa. ¿Por qué decidió dedicarse a la creación? “... *fue un accidente, yo soy compositor por accidente y por autoestima, entonces me parecía como que yo si había escrito mis canciones, ya había compuesto cerca de 40 canciones populares entre el 80 y el 83*”

Cuando estudiaba en Quito, después de que el Conservatorio quedaba vacío, Parra se encerraba en un salón de los pisos superiores, apagaba la luz y se sentaba al piano a improvisar lo que se le ocurría, nada convencional, ni jazz, ni siguiendo algún tipo de secuencia armónica, nada de eso. No ponía en práctica las lecciones de armonía que había recibido hasta entonces, ni siquiera se acordaba de lo aprendido en clases. Sólo tocaba y se explayaba tocando lo que fuera fluyendo de manera espontánea. Cierta día un amigo suyo le preguntó si sabía de un loco que tocaba en las noches el piano espantosamente a lo que Parra, temeroso de ser descubierto, contestó no tener idea; este muchacho fue el que presionó el botón de arranque porque le hizo un comentario que fue definitivo: “...*pero a veces hasta cosas interesantes le suenan...*”

En 1983 “...*finalmente empiezo a escribir mi primera obra formólica de oreja...*” Alejado de toda técnica porque no la conocía aún y tampoco le importaba, formaba largos encadenamiento de acordes guiado sólo por la relación auditiva y el gusto, más que orientado por una concepción elaborada resultado de largas elucubraciones. Una vez construida la secuencia empezaba a relacionar los acordes entre sí, dejando los que le gustaban y desechado los que no; una vez terminada esta etapa buscaba relacionar dichos acordes con escalas que fueran afines pero alejadas de toda relación convencional. Construido este enlace pasaba a generar la parte melódica incorporando el ritmo tanto a esta como al acompañamiento, usaba el acorde hasta cuando se aburría de él. La parte final era la instrumentación. Este proceso era efectivo pero

²⁰ Idem, p. 9

supremamente largo porque carecía de los elementos técnicos que le sirvieran para poder ser eficaz y construir sus obras en un tiempo menor. La composición de su *Sonata para violín y piano* (1.985-1.987), una obra que dura 16 minutos, se demoró 600 horas.

El fragmento que se ubica a continuación es un ejemplo de cómo el compositor elegía los acordes para la estructuración de sus obras y fue improvisado durante la entrevista mencionada.²¹

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'Piano' on the left. The second system has a '7' above the first measure. The third system has a '13' above the first measure. The music features various chords and melodic lines, with some measures containing triplets (indicated by a '3' above the notes).

Este sistema lo usó hasta 1.989, un método intuitivo que dejó un trabajo importante como: la *Sonata para violín* ya mencionada, *Fantasia* para trombón y piano (1.987-88), *Himno a San Mateo* para voz y piano (1.987), *Blancos trozos de hielo* para flauta y guitarra (1.985), *Apología* para quinteto de cuerdas (1.983-84), *Plenilunio* para soprano, quinteto de viento y piano (1.989), *Ambulando* para tenor y piano (1.986), *Al verbo divino* para coro a cuatro voces (1.988). Las obras para piano: *Caja de música y bailarinas* (1.987), *Pinares* (1.987), *Cíclope* (1.987), *Abejas delirando* (1.986), *Canción de cuna* (1.986), *Vals* (1986), *Danza* (1.985-89), *Preludio* (1.985). Cuando Parra recibió clases de Gustavo Yépez, en los años 89 y 90 le pidió que le ayudara a entender que era lo que había hecho en las obras compuestas hasta ese momento. Yépez le explicó detalladamente los diferentes elementos que el compositor utilizó en sus obras sin

²¹ Transcripción del profesor Álvaro Ordóñez.

saberlo: clusters, pantonalismo cromático, lenguaje cuartal, módulos aleatorios, cordal disonante, heterometría y polirritmia, entre otros.

Después de este episodio con Yépez, a quien dedicó su premio nacional *Abejas* (1.993), Parra empezó a componer con un nuevo criterio, pero siguiendo con su estilo que para entonces ya había producido sus frutos en las obras arriba relacionadas. *Satur y las putas* y el tema de la Emisora de la Universidad Nacional (1.991), seleccionado por medio de concurso público, son las dos primeras obras que el compositor escribió con su nueva visión. A pesar de que para el año 1.991 ya había transcurrido toda su formación en la Universidad, no dejaba de tener dificultades con la academia. Pero a partir de este año comprendió que el trabajo sería más ágil si lo realizaba a través de lo que aprendió en sus años de formación y cuando se dio cuenta de que aplicando la técnica logró componer *Satur y las putas*, una obra de 8 minutos de duración, en tan sólo 40 horas, entonces “...*fue ahí cuando bendije a la academia y bendije a la técnica, descubrí además que la técnica es la única...que nació para ser esclavizada...Reniego sobre los profesores pero no sobre la técnica, la academia es una maravilla, es un invento maravilloso del hombre, que nació para ser su esclava, no al revés.*”

Como se podrá ver, Parra ataca con denuedo muchos mitos que se han tejido a lo largo de los siglos en torno a la imagen divinizada del compositor, el cual no tiene relación directa con los dioses, ni vive en la estratosfera alimentando su espíritu con el más fino almíbar destilado por las virginales manos de las musas del olimpo. Él se acepta como un simple mortal con todos los defectos característicos de una persona normal. Manifiesta no poseer un gran oído como sería de suponer en un compositor que ha logrado ganar tres premios nacionales; todo lo contrario, dice que tiene oído de artillero y que el oído absoluto²² sólo sirve cuando el músico está en la profundidad de la selva alejado totalmente de un instrumento. Esto alienta a estudiantes de bajo promedio que no poseen una gran formación auditiva pero que pueden tener muchas ideas para la creación. No olvidemos que el simple hecho de saber escribir no hace escritor a ninguna persona.

²² El *oído absoluto* se refiere a la habilidad de identificar una nota por su nombre sin la ayuda de una nota referencial, o ser capaz de cantar exactamente una nota sin ayuda de ningún instrumento.

Esta etapa está caracterizada por obras de gran formato, desde 1.990 hasta el presente su producción ha sido la siguiente: *Ragtime* (2.005), *Pavel-Lingus* (1.997), *Sey Rex* (1.991) y *Tema de David y Jana* (1.990) están escritas para piano. La música de cámara es la siguiente: *Ñerúfen Gorsóbico No.3* (2.008) para cuarteto de cuerdas, *Fat Swing* (2.007) para 4 cornos, 4 trompetas, 3 trombones, eufonio y tuba; *Ñerúfen Gorsóbico No. 2* (2.006) para oboes, corno, violín, timbales, percusión y piano; *Misa* (2.006) para soprano, mezzosoprano, alto, violín, violonchelo y piano; *Fat Swing* (2.005) para 4 trompetas, 4 trombones, 2 saxos altos, 2 saxos tenores, piano, Cb. y Batería; *Son "A"* (2.005), para 5 percusionistas y piano; *El sapo Greñudo y Labión de Bostwana* (2.005) para dos trompetas, corno, trombón y tuba; *Ñerúfen Gorsóbico No. 1* (2.004) para maderas, metales, cuerdas, arpa y piano; *Danza del Cuy* (2.001) para clarinete, violonchelo y percusión; *Zaius* (1.999) para flauta, clarinete, trompeta, piano, cuerdas y percusión; *Scherzo* (1.992) para maderas, cuerdas y percusión; *Diálogos* (1.992) para dos mutipercusionistas; *Ladom* (1.992) para orquesta de cuerdas a 5 partes; *Sai-Na-Ham* (1.991-96) para orquesta de cuerdas; *37-42B* (1.991) para 2 trompetas y 2 trombones; *Urco* (1991-96) para viola, guitarra, piano, bajo eléctrico y batería; *Señor Dremo* (1.991) para soprano y piano. La música sinfónica es la siguiente: *Concierto para violín y orquesta No 1* (2.008), *Ñerúfen Gorsóbico No. 4* (2.008), *Bámbaros* (2.000), *Geilon* (1.997), *Concierto para flauta y orquesta* (1.995), *Cantata Simón Bolívar* (1.995) para coro mixto a 8 voces y orquesta; *Abejas* (1.993), *Sat-Up* (1.991), Tema de la Emisora de la Universidad Nacional de Colombia (1.991) y *Danza del Bonete* para banda sinfónica (2.007).

En un medio como Bogotá es difícil ser aceptado por los grupos de poder que están adueñados de las instituciones que manejan los presupuestos de la cultura y con el agravante de ser de provincia, la situación se torna más dura todavía. Parra ha logrado salir a flote gracias a su espíritu inquebrantable y a su actitud contestataria que le ha permitido ser él y no lo que los vanguardistas han querido que sea. La mayoría de los casos de los compositores de este país están buscando sólo aprobación de los excluyentes grupos esnob que viven del mutuo elogio y en los que no es posible ingresar sino se comulga con las tendencias que se definen al interior de los mismos. Para ser aceptado debes renunciar "... a lo que sientes, a lo que crees...el 99 % (de los

compositores) *es vanguardista por esnob, básicamente para ser aceptados por el hombre blanco...*”

Su obra, en términos generales, está fuera de toda influencia literal de la música popular colombiana o de cualquier otro país; la utilización de patrones rítmicos en algunas obras son sólo abstracciones que pueden emparentarlas con repertorios tradicionales pero no ser, necesariamente una derivación de los mismos. Tampoco hay presencia de elementos indigenistas que podrían ubicarlo en alguna de las corrientes que han hecho tránsito en Latinoamérica durante el siglo XX. Se puede decir que es una propuesta nueva y fresca que puede llevar a la música colombiana contemporánea a ubicarse en el escenario internacional.

5. Los premios nacionales

ABEJAS. En el año 1.986 compuso una pequeña pieza para piano llamada *Abejas delirando*, profundamente rítmica y de temperamento vigoroso cuya duración no alcanza el minuto y medio. Parra pone a la consideración de Gustavo Yépez esta obra quien después de tocarla le encuentra gran valor estético por lo que le recomendó la realización de una obra de mayor formato. “...*Le propuse, en consecuencia, buscar, desarrollar, a partir de aquella pieza, una obra de mayor alcance y aliento, tanto en duración como en medios sonoros. Concordamos en el asunto –una libre descripción de la vida de los melíferos insectos: obreras, abejaorro, cópula con la reina y muerte del zángano- ameritaba un mayor colorismo, por tanto el uso de la gran paleta orquestal moderna, con gran sección percusiva y profundos divisi de los arcos, amén de mayor número de vientos con respecto a la orquesta moderna.*”²³ El resultado fue una obra sinfónica que logró, como ya se dijo, ganar el Premio Nacional de Composición organizado por el entonces COLCUTURA.

El resultado final dista mucho de su origen en muchos aspectos: duración, complejidad rítmica, utilización de recursos contemporáneos, formato, dinámica, articulación, armonía y obviamente la utilización de los colores que brinda la orquesta sinfónica

²³ Premios Nacionales en Música 1993, Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: Sistemas Midi de Colombia LTDA, 1993. p. 6.

moderna. Uno de los recursos que utiliza generosamente es el *divisi*;²⁴ vientos, metales y cuerdas están permanentemente usando dicho recurso que permite aprovechar a cada instrumentista y generar con ello una masa sonora compuesta por múltiples voces que logran describir el zumbido de las abejas en su colmena. A partir de la página 57²⁵ inicia una división de los violines primeros y segundos que lo lleva a utilizar toda la cuerda aguda de que puede disponer una orquesta sinfónica.

The image displays a musical score for Violins 1 (Vln. 1) and Violins 2 (Vln. 2). Each section is represented by two staves (treble and bass clefs). The score is characterized by a dense texture of sixteenth-note chords, creating a 'buzzing' effect. The notation includes various accidentals and rests, indicating a complex, multi-voiced passage. The overall appearance is that of a highly technical and rhythmic orchestral passage.

Paralelamente, el compositor se ha cuidado de distribuir sistemáticamente los *solos* entre las partes principales de cada grupo de instrumentos; tanto el *divisi* como el *solo* permiten mantener a la orquesta en permanente atención y motivación respecto de material compositivo. Sobre la base de transparencias delicadamente logradas con las cuerdas cantan cortas melodías la gran mayoría de los instrumentos, incluso aquellos poco convencionales en el ambiente sinfónico como la marimba, que dicho sea de paso tiene un papel protagónico a lo largo de toda la obra. En este punto cabe anotar que además de la percusión sinfónica utiliza instrumentos propios de la música popular como bongoes, congas y maracas.

El trino, recurso muy antiguo, es usado reiteradamente a lo largo de la obra especialmente ejecutado por la madera aguda y en segunda medida por violines y violas.

²⁴ El *divisi* es un recurso que permite separar a un grupo de instrumentistas para que cada uno de ellos toque, en lugar de una melodía al unísono, voces independientes. Esto favorece el contrapunto y enriquece la estructura armónica de la obra.

²⁵ Edición de COLCULTURA de 1993.

Los metales y la percusión, dadas sus características, son los responsables de darle a la obra el vigor y la agilidad que necesita en los momentos de máximo clímax, aquellos donde se produce un desborde emocional que lleva a visualizar un intrincado nudo de aleteos delirantes, para expresar de algún modo el frenesí que se vive al interior de una colonia de abejas.

Armónicamente, *Abejas* está construida sobre un sistema pantonal que se aleja de la normativa característica del sistema tonal. El tonalismo se basa en relaciones armónicas verticales y horizontales que están dadas por la funcionalidad de acordes formados por triadas; estructuralmente, una obra compuesta en este sistema gira permanentemente en un continuo de tensiones y resoluciones debido a la inestabilidad que generan los tritonos, séptimas, segundas, novenas, treceavas, en fin. En el pantonalismo en cambio, dicho funcionalismo no puede obedecer a la misma directiva porque las relaciones armónicas que se establecen, dada la estructura de los nuevos acordes que se forman al superponer cuartas, quintas o segundas, son distintas. Muchos pasajes están diseñados utilizando secuencias paralelas de cuartas justas en su mayoría y de cuartas aumentadas con menor frecuencia. La utilización de la armonía cuártica genera una combinación de intervalos (quintas, séptimas, segundas, novenas, decimoterceras) que le dan una sonoridad exótica al oído convencional.

“...El uso regular de acordes formados por cuartas superpuestas no aparece hasta principios del siglo XX, en obras como la *Sinfonía de Cámara op. 9* de Schoenberg, que ha quedado como un fenómeno aislado en su producción, pero que ha supuesto una considerable influencia para otros compositores.”²⁶ Dicho recurso es usado también por uno de sus discípulos, el compositor austriaco Alban Berg (1.885-1.935), en su *Sonata para piano op. 1*. También lo utilizaron Béla Bartók (1.881-1.945) en su *Sonata para dos pianos y percusión*, estrenada por él y su esposa en Basilea en 1.938 y Erik Satie (1.866-1.925) en el prelude de su obra *Le fils des étoiles*. En Latinoamérica han utilizado este sistema compositores como el argentino Alberto Williams (1.862-1.952) en su *Milonga del trapero* (VII de las *Milongas Op. 64*).

He aquí un ejemplo de cuártica.

²⁶ PISTON, Walter. Armonía. Barcelona: Idea Books S.A. 2.001. p. 481.

Del mismo modo recurre a las quintas, tanto justas como aumentadas. Buen número de pasajes están contruidos sobre estructuras de quintas paralelas que combina con el lenguaje cuartal, en algunos casos simultáneamente. Las sonoridades son muy similares y tal vez por ello el compositor haga estas superposiciones. La utilización de los acordes de quintas no es un recurso nuevo, se ha usado desde el Romanticismo; uno de los que lo usó inicialmente fue Franz Litz (1.811-1.886) en su *Vals de Mefisto* No. 1, también estructuraron importantes obras con este sistema Claude Debussy (1.862-1.918) en *Cathédrale engloutie*, Maurice Ravel (1.875-1.937) en *Daphnis et Chloé*, Alfredo Casella (1.883-1.947) en la *Sonata No. 2 en Do para piano y violonchelo*, Béla Bartók en el *Concierto para piano No. 2*²⁷ y Alberto Williams en *Boleando avestruces* (I de las *Milongas Op.64*), entre muchos otros.

Desde el punto de vista rítmico, Gustavo Yépez sostiene que “...*La heterometría y la polirritmia descansan en la acentuación artificial y la agrupación gráfica y no en el uso de diferentes compases vertical u horizontalmente.*”²⁸ Ciertamente el 90 % de la obra está escrita en compás de 3/4 con algunas intercalaciones muy cortas de pasajes en 4/4. El efecto heterométrico muy característico de la obra lo produce el manejo de la acentuación de tiempos débiles, el uso imaginativo de la articulación y la utilización de la síncopa recurrentemente como se puede notar en el siguiente ejemplo:


²⁷ Idem, pp. 484 y 485.

²⁸ Op. cit. p. 6

The image shows a musical score for two parts: Trb. 1, 2 and Trb. 3, Tub. The time signature is 4/4. The score consists of two staves. The top staff is for Trb. 1 and 2, and the bottom staff is for Trb. 3 and Tub. The music features dynamic markings: *pp* (pianissimo) in the first measure, *mp* (mezzo-piano) in the second measure, and *ppp* (pianississimo) in the third measure. There are also articulation marks such as accents (>) and slurs over the notes.

Como se ve, la acentuación característica del compás de 4/4 queda completamente disuelta debido al efecto de la acentuación del tiempo débil y al uso de la ligadura que prolonga los sonidos y forma las síncopas; para este caso, dicha situación crea la sensación transitoria, en los trombones I y II, de un compás de 7/8, seguido por otro semejante y luego uno de 9/8, pero en las voces del trombón III y la Tuba el primer compás es evidentemente 8/8 y los dos siguientes son de difícil clasificación.

La obra, aunque de gran visión, presenta un lenguaje tradicional en cuanto a la utilización de los elementos gramaticales; no obstante, recurre a algunos signos no convencionales que le permiten graficar efectos deseados con la percusión y las cuerdas que no pueden escribirse por medio de la grafía usual, ellos son:

- Golpe abierto (congas).
- Golpe cerrado (congas).
- +
- Slap o "quemao" (congas, bongoes).
-  Trémolo en dos cuerdas simultáneas detrás del puente (cuerdas).
- ⊖ Oscilar la afinación (timbales).
- ⊕ Pizzicato bartokiano (cuerdas).

Otro aspecto de suma importancia en la obra es el manejo de la dinámica. *Abejas* está enmarcada en un espectro de intensidades que van desde las más tenues transparencias pianísimas (*ppp*), hasta clímax intensos y vigorosos que alcanzan el sobre fortísimo (*ffff*) que le dan a la obra sumo dramatismo. Además usa el esforzando (*sfz*), la *sordina* y el *crescendo-diminuendo*. No descuida ni un solo pasaje sobre el cual no haga un adecuado uso de los diferentes elementos de la dinámica, con ello logra recrear los ambientes melíferos en sus diferentes momentos: actividades de la obrera y el abejorro, cópula con la reina y la muerte del zángano.

GEILON. Esta es una obra corta con relación a la anterior, su duración no alcanza los siete minutos y comparte muchos elementos con *Abejas*. Su vigoroso inicio a cargo de las trompetas plantea un motivo rítmico en lenguaje cuartal que se convertirá en el motivo conductor y unificador de la obra. Lo presenta seguidamente con la madera aguda doblado por las cuerdas con una ligera variación rítmica y con carácter anacrúcido, conservando la misma armonía cuártica del inicio. Este mismo grupo de instrumentos vuelven a tocar el motivo al final de la obra sin mayor cambio salvo que retoma el tiempo fuerte, de la misma manera como lo exponen las trompetas al inicio.

A diferencia de *Abejas*, *Geilon* es una obra profundamente rítmica, el uso de la percusión es mucho más frecuente y más diverso ya que coloca 7 grupos diferenciados donde incluye los instrumentos sinfónicos y aquellos de uso de la música tropical; la disposición es la siguiente:

Percusión I: Timbales

Percusión II: Tambores de madera, platillo suspendido y redoblante.

Percusión III: Cinco cajas chinas, marimba, xilófono y vibraslap.

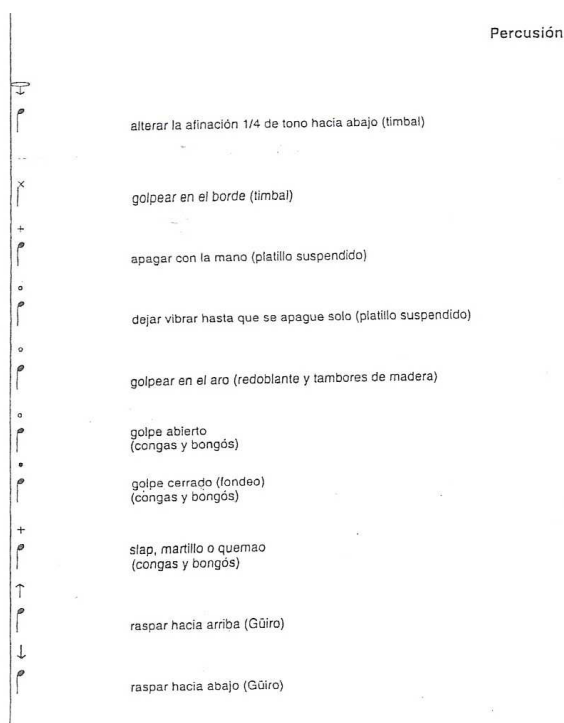
Percusión IV: Maracas y glockenspiel.

Percusión V: Tres congas y cuatro cencerros.

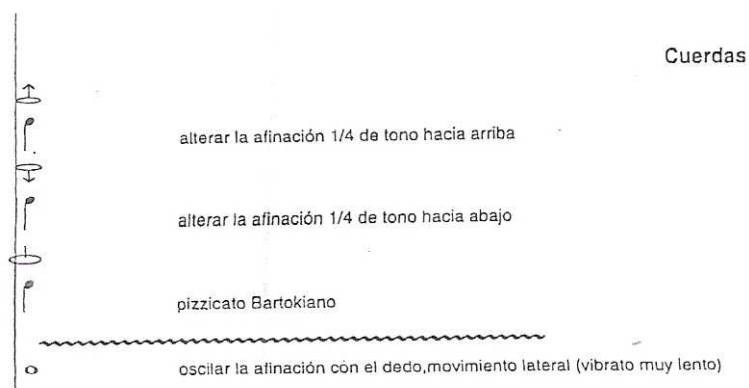
Percusión VI: Bongó, tom toms y timbaletas.

Percusión VII: Güiro, yunque y bombo.

Para lograr una ejecución precisa por parte de estos instrumentos, el compositor ha establecido un cuadro de grafías y convenciones que le indican al instrumentista la manera de tocar, esto es, como debe golpear, apagar y prolongar el sonido. Las figuras son las siguientes:



De la misma manera las maderas, metales y cuerdas poseen una grafía especial para determinar tres efectos distintos: alteración de la afinación en 1/4 de tono tanto ascendente como descendente, pizzicato bartokiano²⁹ y oscilación de la afinación a manera de un vibrato lento, estos dos últimos sólo para las cuerdas. Esta grafía es como sigue:



Desde el punto de vista heterométrico y polirrítmico, la obra presenta un estrecho paralelo con *Abejas* pero posee una diferencia. Se había comentado que en dicha obra, el efecto se lograba por medio de la acentuación y la articulación y no por al utilización

²⁹ El vibrato bartokiano es una forma de pizzicato que se ejecuta haciendo rebotar la nota contra la tastiera, en música popular es el slap o snap pizzicato. Esto produce un sonido áspero por el golpeteo de la cuerda con la tastiera. (Explicación del compositor)

de diferentes compases sucesivos, en *Geilon* se presentan los dos casos logrando con ello una mayor fuente de recursos que, como ya se comentó, le dan carácter rítmico a la obra. Se puede encontrar sucesiones de compases así: 9/8, 6/8, 4/8, 5/8, 4/4; pero también logra cambios heterométricos por medio de la acentuación, el pasaje siguiente es un claro ejemplo de ello:

The image shows a musical score for five staves, labeled VI1, VI2, VI3, Vc., and Cb. The score is written in a complex rhythmic style with multiple time signatures. The first staff (VI1) starts with a 3/4 time signature and a dynamic marking of *uni f*. The second staff (VI2) starts with a 3/4 time signature and a dynamic marking of *uni f*. The third staff (VI3) starts with a 3/4 time signature and a dynamic marking of *uni f*. The fourth staff (Vc.) starts with a 3/4 time signature and a dynamic marking of *uni f*. The fifth staff (Cb.) starts with a 3/4 time signature and a dynamic marking of *f*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the time signatures change frequently. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some accents and dynamic markings.

Como se puede ver, el primer compás (3/4) posee acentuación de 6/8, el segundo (3/8) podría escribirse como $1/4 + 1/8$, el tercero (4/4) como 8/8, el cuarto nuevamente como 6/8 y los dos finales están amalgamados en un compás de 7/8. En este pasaje concreto se presenta un efecto polirrítmico interesante ya que mientras las cuerdas realizan las acentuaciones descritas, las maderas y los cornos se sujetan a los acentos naturales de cada uno de los compases. La polirritmia y la heterometría, sin embargo, son dos elementos profusamente utilizados en la composición del siglo XX, como ejemplos podemos citar a Aaron Copland³⁰ en obras como *Salón México*; Alberto Williams logra efectos heterométricos por acentuación y articulación en obras como *Milongas Op. 64*, y en *La primera sonata argentina Op. 74*. El compositor también argentino, Juan Carlos Paz (1.897-1.972), en su obra *Dédalus* (1.950), se sirve generosamente de este recurso relacionando compases poco convencionales como: 2/16, 1/8, 2/8, 4/2, 6/2, etc. El colombiano Javier Fajardo Chávez (1.950) en el segundo movimiento de su *Trío para dos saxofones altos y piano* (2.009) combina diferentes compases, tomando la corchea como unidad mínima de subdivisión, para darles un nuevo dinamismo a los ritmos andinos sobre los cuales se basó para la construcción de esta obra. Igual ejemplo lo constituye el quinteto de vientos *Ricercare Op. 21* (1.967) del chileno-colombiano Mario Gómez-Vignes donde cambia permanentemente de medida.

³⁰ A. Copland es considerado por algunos como compositor latinoamericano por obras como *Salón México* de notoria influencia del país azteca.

Antes de abordar la descripción de *Bámbaros*, conviene hablar de *Sat-up*³¹ (1.991) por cuanto posee elementos comunes que la relacionan en este grupo. *Sat-up* no hace parte de los premios nacionales obtenidos por Parra pero es sin duda un trabajo que expone una gran técnica compositiva donde mezcla recursos tradicionales con contemporáneos. La obra está instrumentada de manera similar a las dos anteriores pero no comparte con *Geilon* la abundancia de la percusión popular, aunque también la incluye; el pantonalismo continúa como una constante que se extiende a otras obras de su ya extensa producción. En *Abejas* y *Geilon*, explora algunos escasos recursos contemporáneos, tal vez los necesarios para los propósitos expresivos de dichas obras; sin embargo en *Sat-up* los utiliza con mayor propiedad, extensión, abundancia y creatividad.

A la altura del compás 190 intercala una sección que dura 90 segundos, en ella se vale de una serie de grafismos no convencionales para crear una atmósfera aleatoria donde los músicos son facultados para tocar libremente las notas, limitados sólo por la duración y la dinámica. Los efectos más importantes que usa en este pasaje son los siguientes: Armónicos con ritmo irregular y alturas libres, sonidos stacatto en registros agudo y grave con altura y ritmo libres, sonidos simultáneos siempre en dirección opuesta también con altura libre, improvisación con sonidos dados en cualquier orden alterando los ritmos; un esquema rítmico que incluye distinta velocidad: lento, acelerando, rápido, retardando y lento; sonidos rápidos ascendentes y descendentes, trinos cortos con alturas libres, trémolo detrás del puente con las afinaciones dadas por las cuerdas al aire, oscilación de la afinación, glisando desde una nota indeterminada hasta una determinada, glisando desde y hacia una nota indeterminada y pizzicato bartokiano. Cada uno de los diferentes grupos de instrumentos (maderas, cobres, cuerdas y percusión) trabajan en esta sección basados en unos módulos que describen el efecto deseado y la dinámica. La duración está establecida en cada una de las 13 partes que subdividen este fragmento de la obra y se caracterizan por ser muy corto, en la práctica esto se relativiza un poco porque va a depender de la interpretación del director de la orquesta.

³¹ *Sat-up*, además de muchas otras obras, fue editada por SEESAW MUSIC CORP. de Nueva York en el año 2.000.

BÁMBAROS. El jurado del Premio Nacional de Música en Composición del año 1999 integrado por el peruano Celso Garrido Lecca, Paulina Zamora Escobar y John Samuel McIntyre, al elegir la obra como la ganadora del concurso, destacaron su “*gran sentido rítmico y su lenguaje diatónico acorde con las tradiciones populares.*”³² El compás de 6/8, usado en la casi totalidad de la obra, le da un carácter andino, podría decirse abambucado, pero también se asemeja a la tarantela y a la giga lo cual difumina cualquier posible influencia directa de estas danzas o de otras; como se dijo, estas cercanías al folklore son alusiones abstractas que permiten aprovechar los ricos recursos

³² Premios Nacionales del Cultura 1.999. Bámbaros, Gustavo Parra Arévalo. Ministerio de Cultura: Lito Camargo Ltda. 2.002.

de la música popular, en *Geilon* se aprecia en los compases iniciales una evocación a los ritmos de la costa norte colombiana, debido a la utilización de esquemas rítmicos y el uso de percusión típica, pero esto no puede confundir la intencionalidad de la obra.

109

The musical score for measures 109-114 is arranged as follows:

- Violin I (V.I.):** Measures 109-110: Rest. Measures 111-112: *p*. Measures 113-114: *mf*.
- Violin II (V.II.):** Measures 109-110: Rest. Measures 111-112: *p*. Measures 113-114: *mf*.
- Viola (Vla.):** Measures 109-110: Rest. Measures 111-112: *p*. Measures 113-114: *mf*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 109-110: *mf*. Measures 111-112: *p*. Measures 113-114: *mf*.
- Double Bass (Cb.):** Measures 109-110: *mf*. Measures 111-112: *p*. Measures 113-114: *mf*.

Como lo afirman los jurados, el sentido rítmico prevalece sobre otros elementos presentes en *Bámbaros* y le imprimen un ambiente dinámico y vigoroso, profundamente festivo y dancístico. Posee muchas similitudes con las obras descritas anteriormente pero también tiene importantes diferencias; una de ellas es la utilización de un lenguaje convencional, alejado de efectos heterométricos y multirrítmicos; del mismo modo, es evidente la ausencia de elementos contemporáneos que permitan la exploración de sonoridades atípicas. El compositor sujeta la interpretación a esquemas rítmicos y melódicos claramente definidos alejándose de la aleatoriedad desarrollada en *Sat-up*. Mantiene semejanzas en cuanto al manejo de la armonía y la instrumentación; continúa el pantonalismo aunque cruzado por elementos diatónicos más frecuentes que en las obras anteriores. El siguiente ejemplo muestra el carácter rítmico de la obra:

The image shows a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The Viola and Violoncello parts are in treble clef, and the Contrabajo part is in bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with accents. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the fourth measure of the Viola and Violoncello parts.

En cuanto a la instrumentación, la percusión popular continúa en su marcado protagonismo, especialmente de la marimba que puede oírse también en su *Concierto para violín*. El fraseo corto se mantiene de manera similar recurriendo a los diferentes colores y alturas que le ofrece la orquesta, de los cuales ya ha hecho amplia exploración en las obras mencionadas.

Bámbaros inicia en compás de 6/8 con trinos vigorosos de las maderas y las cuerdas con ausencia de metales y percusión, instrumentos que se van incorporando paulatinamente al discurso musical que llena el ambiente con colores festivos y dinámicos. Estas grandes secciones de la orquesta conforman cuatro bloques sonoros que se intercalan presentando material rítmico y melódico diferenciado a medida que la obra se va desarrollando. Esta situación permanece constante hasta el compás 160, donde se produce un súbito cambio de atmósfera para darle paso a un corto episodio de solos (flauta, clarinete, trompeta y marimba) sin la intervención de ningún otro instrumento de la orquesta. A partir del compás 181 se reanuda el ambiente inicial pero con un cambio métrico a 4/4 y la utilización de tresillos de corchea que producen una semejanza con la sección descrita pero que elevan la velocidad del pulso sensiblemente.

The image shows a musical score for two violin parts, VI. I and VI. II, starting at measure 193. The music is written in common time (C) and has a key signature of one sharp (F#). The score is characterized by complex rhythmic patterns, including many triplets. Dynamic markings are prominent, including fortissimo (ff), sforzando (sfz), mezzo-forte (mf), and crescendo leading to sforzando (Cresc...sfz). The notation includes various articulations and phrasing slurs.

En esta parte, el uso de los recursos de la orquesta es distinto: A pesar de que aún mantiene alguna diferenciación de los cuatro bloques arriba señalados, hace más uso del tutti y más intervención de los solistas de las diferentes cuerdas. Esto se mantiene constante hasta el compás 241 donde vuelve a retomar el Tempo I. Esta última sección la aborda con un concepto diferente ya que cambia el esquema marcadamente rítmico por uno más melódico y de mayor transparencia, usando mucho la madera y con ausencia de la percusión que sólo la vuelve a incorporar hacia el compás 295, cuando empieza a preparar el final. A partir de la intervención de la percusión, retoma el carácter rítmico que mantiene hasta finalizar la obra. Con relación al inicio, la dinámica se presenta de manera diferente: a pesar de que mantiene una atmósfera vigorosa, los trinos que retoman las cuerdas los aborda con crescendo-diminuendo, crescendo hasta fortísimo, piano súbito y nuevamente crescendo lo que genera un vaivén de intensidades que le dan mucho dramatismo al final.

6. Conclusiones

Muchas veces, al volver los ojos sobre la realidad latinoamericana, se experimenta una angustiada sensación de orfandad, de desasosiego y de profunda impotencia, debido al desorden histórico, la corrupción política y el subdesarrollo económico; sin embargo, cuando se observa el titánico esfuerzo de pensadores, artistas, escritores y líderes sociales por transformar esta fracción del mundo, renacen las esperanzas y fortalecen un

credo común que llena el baúl de las ilusiones. Los filósofos que han entregado sus vidas a la reflexión para lograr crear un pensamiento propio y en ello han puesto su mejor esfuerzo, tal vez no logren ver los efectos de su obra en la transformación de la sociedad, pero su acción ya ha elaborado una estructura conceptual que posibilitará en el mediano plazo ese cambio, independientemente de si es reconocida por los centros de poder como una filosofía auténtica.

La música está llamada a ser el aglutinante que conjunte las intencionalidades y las emocionalidades de un pueblo que está cansado de ser visto como la cenicienta de la historia. La música puede enlazar las conciencias y vincularlas a un proyecto común por medio de su acción emotiva que despliega gran poder individual y colectivo. En torno a una simple canción se han entretejido las identidades de muchos pueblos del mundo, porque las palabras y las notas labraron en las gentes los más profundos patriotismos. La música puede ser la amalgama de América Latina, sólo necesita espacio en el corazón de su pueblo que no la mira con aserto, sino con displicencia y menoscabo. El mismo músico vuelve sus ojos anhelantes al museo sonoro de la vieja Europa y vive ignorante de su propia realidad. Las propuestas estéticas que se han realizado por largos años sólo han servido para realizar trabajos teóricos muchas veces exacerbados y que únicamente sirvieron para engrosar el ego de unos cuantos creadores y no para llevarlos a mejores niveles de producción.

Gustavo Parra, irreverente y propositivo, audaz y pertinaz, lanza al fondo de la emocionalidad colombiana y latinoamericana sus sonoridades vigorosas y transparentes, caudalosas y alucinantes. Su desdén por los convencionalismos lo lleva a enfrentar anquilosadas posturas de sus contemporáneos y lo ubica en un abismo solitario del que grita con estrepitoso sarcasmo: ¡Bámbaros! Increpa un medio condicionante y excluyente que se sirve de los presupuestos oficiales de la cultura para desarrollar un trabajo lento y de poco alcance. Su música de cámara, los conciertos, las obras sinfónicas, las piezas para piano y su música vocal, son el reflejo de una aguda comprensión de la realidad de estos tiempos alucinados y delirantes. Escuchar su música es poner el alma a divagar por un limbo de ansiedades y frenéticos delirios, igual que las hojas insomnes deambulan por la poesía de Aurelio Arturo.

La música académica colombiana, al presente rezagada de otros países con mayor producción, toma fuerza en propuestas como la de Parra y suma esfuerzos a los de muchos compositores aún más jóvenes que hoy luchan por lograr un espacio en el firmamento sonoro del bello arte, alejados de los auxilios oficiales. El *formol*, como lo expresa el propio compositor, no produce beneficio económico porque no vende como el reggaeton así que necesita de apoyo institucional, no sólo por medio de concursos y becas de creación, sino mediante programas amplios y generosos, basados en una política gubernamental canalizada a través de las escuelas y conservatorios de todo el país.

Cuando sólo se busca *la aprobación del hombre blanco*, la mirada sobre la producción local será indiferente, por ello muchos creadores primero buscan el aval de sus homólogos en el exterior antes de presentar sus trabajos ante su propios coterráneos. Esto es evidencia de una profunda inmadurez y de una absoluta carencia de sentido nacionalista, por ello la rodilla del burócrata de la cultura se dobla demasiado rápido ante lo foráneo, muchas veces sin el mayor análisis.

BIBLIOGRAFIA

Boletines de la Radiodifusora Nacional de Colombia desde el año 1942 a 1971.

CARPENTIER, Alejo. América Latina en su música. México: UNESCO-Siglo XXI Editores 1985.

DEVOTO, Daniel. América Latina en su música. México: UNESCO y Siglo XXI Editores, 1985.

DUQUE, Ellie Anne. La música en Colombia en los siglos XIX y XX, 1.995. Trabajo sin publicar.

GOLÉA, Antoine. Enciclopedia Larousse de la Música. Barcelona: Argos Vergara, 1991. t. 3.

GÓMEZ - VIGNES, Mario. Imagen y obra de Antonio María Valencia. Corporación para la cultura. Cali: Formas Precisas, 1991.

GUADARRAMA GONZÁLEZ, Pablo. Reflexiones sobre la filosofía de la liberación. Ponencia presentada en Taller de filosofía de la Liberación en el XI Congreso Latinoamericano de Filosofía, noviembre de 1.985.

GUSTAVO PARRA ARÉVALO. BÁMBAROS. Premios Nacionales del Cultura 1.999. Ministerio de Cultura: Lito Camargo Ltda. 2.002.

GUSTAVO PARRA ARÉVALO. AVEJAS. Premios Nacionales en Música 1993, Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: Sistemas Midi de Colombia LTDA, 1993.

GUSTAVO PARRA. GEILON. Seesaw Music Corp. New York, NY 10023

GUSTAVO PARRA. Sat-Up. Seesaw Music Corp. New York, NY 10023

HAMEL, Fred y HÜRLIMANN, Martín. Enciclopedia de la Música. México: Grijalbo, 1987. v.1, 339

MARULANDA MORALES, Octavio. Hernando Sinesterra Huella y figura. Cali: FERIVA 1993.

MARQUÍNEZ ARGOTE, Germán. Presentación. En: ¿Qué es eso de la filosofía latinoamericana? Bogotá: Editorial El Búho, 1.989.

MIRÓ QUESADA, Francisco. El proyecto latinoamericano de filosofar como decisión de hacer filosofía auténtica. En: ¿Qué es eso de la filosofía latinoamericana? Bogotá: Editorial El Búho, 1.989.

PAZ, Juan Carlos. Textos sobre música y folklore Vol. II. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura 1.978.

PERDOMO ESCOBAR, José Ignacio. Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza y Janes, 1980.

PISTON, Walter. Armonía. Barcelona: Idea Books S.A. 2.001.