

El Río de las Siete Estrellas de Evencio Castellanos, una visión política de la historia de Venezuela.

La historia occidental y la historia de Venezuela.

La historia de la civilización occidental es dividida en tres grandes períodos: la antigüedad, el medioevo y la modernidad. Los textos escolares nos enseñaban que la antigua Grecia había sido la cuna de esta civilización. Un pasado borroso, en el que se mezclaban la mitología y los acontecimientos reales, daba paso al establecimiento de un sistema político y una cultura que se convertiría en modelo *clásico* e inspiración para los futuros estadistas, ideólogos y artistas. En el ocaso de la civilización griega aparece Roma, que toma la antorcha de la *occidentalidad* y animada con un espíritu expansionista y hegemónico, expande los ideales griegos por casi toda Europa, el Medio Oriente y el sur del Mediterráneo. El imponente imperio romano entra luego en crisis, a causa –nos decían en el bachillerato- de las invasiones de pueblos *bárbaros*, venidos de remotas regiones del norte europeo que no habían sido alcanzados por la mano *civilizadora* de las legiones romanas. Comienza entonces la llamada *Edad Media*, caracterizada –según los textos escolares- por el atraso, la barbarie y el oscurantismo y también, aunque esto nunca lo decían, por el importante hecho de la adopción oficial en el decadente imperio de la religión cristiana y de la conversión a ésta de la mayor parte de la población. Luego de mil años de penoso estancamiento, occidente se reencuentra con sus raíces grecorromanas y retoma la senda *correcta*. El *Renacimiento* es el portal glorioso con el que occidente entra en la *Edad Moderna*.

Los acontecimientos políticos de la década de 1940 en Venezuela traerían consigo una visión de la historia nacional que intenta imitar a la que hemos descrito en el párrafo anterior. Con el derrocamiento de Isaias Medina en 1945 el país vive un breve período de gobiernos no militares. Una Junta de Gobierno, presidida por Rómulo Betancourt, convoca por primera vez unas elecciones universales, en las cuales sale electo como presidente el destacado hombre de letras Rómulo Gallegos. Durante su corto mandato comienza a manifestarse entre los intelectuales afectos al nuevo gobierno una tendencia a explicar la historia de Venezuela en tres grandes épocas. Esta tendencia se legitimaría y pasaría a formar parte del proyecto educativo como la versión *oficial* de la historia, luego

del derrocamiento del último gobierno militar del siglo XX, presidido por el general Marcos Pérez Jiménez.

El pasado pre-hispánico, la conquista y la colonia constituyen, en esta visión, nuestra *Edad Antigua*, la cual culmina con la gesta independentista, glorioso depósito de héroes y valores elevados para el uso de futuras generaciones. Luego de esta era *clásica*, entramos en nuestra *Edad Media*, que comienza simbólicamente con la disolución de la Gran Colombia en 1830. El siglo XIX se nos presenta como una larga lista de guerras, alzamientos militares e intrigas, cuya única y mezquina intención es el control del poder. Esta época, caracterizada por el atraso y la barbarie, tiene su paradójico fin en el establecimiento de una cruel dictadura a comienzos del siglo XX que, si bien pacificó el convulsionado escenario, trajo consigo un estancamiento social aun mayor que el del pasado siglo. Con el derrocamiento de los gobiernos militares y el establecimiento de democracias representativas, legitimadas por procesos electorales de carácter universal, Venezuela “renace” y retoma la senda republicana y las raíces de su *glorioso* pasado.

Esta visión en *blanco y negro* de la historia nacional es reforzada por intelectuales y artistas de la época vinculados o identificados con el nuevo orden político. Andrés Bello (1897-1955), poeta fecundo y parlamentario de intensa vida pública, escribe en 1943 El poema *Canto al Orinoco*, en el cual ofrece una versión fabulada y simbólica de la historia venezolana. Escrito en primera persona, el poema presenta al protagonista tratando de seducir a una princesa india, hija de un cacique. Mientras ella le cuenta episodios del mitológico pasado de su raza -reivindicándola históricamente- el protagonista inventa una fabula en la cual, de manera simbólica, asocia a Venezuela con el Orinoco, y los principales episodios que van desde el descubrimiento hasta la independencia, con las siete estrellas de la antigua bandera nacional. Un legendario volcán, llamado *La Parima*, era el refugio diurno de las estrellas que alumbraban el cielo durante la noche. En la madrugada las estrellas volvían una a una al interior del volcán. La primera de las siete estrellas en caer en el cráter simboliza el descubrimiento y el poeta lo describe como *el llanto del indio y la raza derrotada*, adoptando la postura de ver la llegada de Colón como una *tragedia latinoamericana*. La segunda estrella simboliza la evangelización o como la llama Blanco: *la piedad del Evangelio*. La tercera estrella esta asociada con los sucesos que van desde el 19 de abril de 1810 hasta el 5 de

julio de 1811. La cuarta estrella representa la caída de la Primera República, el *Ocaso del primer balbuceso* la llama el poeta. La quinta estrella simboliza a la Segunda República y la sexta estrella a la Tercera República. La séptima y última estrella representa a la Batalla de Carabobo. *Pero ese mismo día* -continúa el poema- *sobre la boca del volcán puso su mano la Tiniebla y el cráter enmudeció para siempre.*

Esta forma de ver el siglo XIX y la primera mitad del XX era común a casi todos los historiadores contemporáneos de Blanco. Pedro Manuel Arcaya, José Gil Fortul y Laureano Vallenilla Lanz entre otros. Salcedo Bastardo se expresa en los siguientes términos acerca del siglo XIX.

El país sólo exhibe su desorden político, un vaivén desesperante entre la tiranía y el despotismo, ruina administrativa, la frustración, en suma, de casi todos los propósitos que animaron su emancipación (...) (Salcedo Bastardo, 1970: 395)

Y Arturo Uslar Pietri dice lo siguiente:

La guerra civil endémica desarticula y destruye las escasas fuentes de producción, sin que las cosas cambien más adelante (...) el fenómeno del caudillismo político se asienta sobre la base de la proeza tradicional, del orden feudal y de la inestabilidad económica y social (...) (Uslar Pietri, 1959: 73)

El 18 de octubre de 1945 trae a Venezuela un cambio radical en el escenario y en el elenco político. En el poema de Andrés Bello podemos leer este premonitorio verso: *una noche en que rotos los músculos del gran pecho de la tierra, saltó de sus abismos (...) hacia el oriente de los sueños el Orinoco de las Siete Estrellas.* Esta forma de ver nuestra historia se convirtió más adelante, como ya hemos dicho, en la versión oficial de la historia de Venezuela, y como tal fue incluida en el proyecto educativo que diseñó el nuevo régimen surgido a raíz de los sucesos de la década de los cuarenta y en el cual Andrés Bello tuvo una participación protagónica.

Para rebatir esta postura, que tiende a sepultar todo lo relativo a nuestro siglo XIX y primera parte del XX, se alzan las voces de algunos historiadores calificados como Elías Pino Iturrieta:

Pero la existencia de dictadores y el pulular de hombres a caballo, no traduce precariedad de la faena cultural. Al contrario, desde la fragmentación de Colombia ocurre una solvente reflexión sobre el destino de la sociedad y sobre los asuntos más relevantes del mundo, que destaca en comparación con el pensamiento antecedente y aun ante las producciones de nuestros días. (Pino Iturrieta, s/f: 11)

La historia de la música en Venezuela.

Cuando revisamos la bibliografía referente a la historia de la música en Venezuela encontramos una visión paralela a la que hemos descrito anteriormente. Los *padres* de nuestra musicología, José Antonio Calcaño y Juan Bautista Plaza, fortalecieron el mito del *Milagro Musical Venezolano*, protagonizado por los músicos coloniales agrupados alrededor del Padre Sojo en la llamada *Escuela de Chacao*. Esta etapa *clásica* de nuestra música esta enaltecida en la famosa conferencia de Plaza *La Música Colonial Venezolana al día con la Música Europea* (Plaza, 1985). Calcaño hace lo propio en *La Ciudad y su Música* y además se encarga de desvirtuar la producción romántica con opiniones como ésta:

La música (en la segunda mitad del siglo XIX) fue cayendo cada vez más en la sola invención de melodías sentimentales, con un desdén casi absoluto, por parte de los compositores, por la armonía, el contrapunto y la forma musical. (Calcaño, 2001: 235)

Mas adelante Calcaño establece esta lapidaria comparación:

Otro aspecto digno de tomarse en cuenta para explicar la decadencia de la música venezolana, en comparación con la del siglo XVIII, es el lugar que podía ofrecer la sociedad a un compositor. En los días coloniales, con muy raras excepciones, los compositores eran pardos, y el oficio de músico les permitía ganar algún dinero (...) en los tiempos de Falcón (...) el músico de oficio apenas podía ganar una miseria. (...) Con tres o cuatro grandes y valiosas excepciones, los compositores del siglo XIX fueron solamente aficionados, con todas las deficiencias que esta condición implica. (Calcaño, 2001: 235-236)

Y para que no quedé ninguna duda ofrece, a manera de reflexión final, lo siguiente:

Después de aquel comienzo colonial, tan maravilloso y sorprendente, nuestra música no hizo más que descender hasta casi desaparecer al comenzar el gobierno de Gómez. Esta triste trayectoria es paralela a la vida general del país. Sin embargo, hoy en día soplan otros vientos, y el despertar de nuestra música, a partir de 1919, promete algo mejor (...) (Calcaño, 2001:363)

La creación de la Orquesta Sinfónica Venezuela y el Orfeón Lamas, en la década de 1930 son los hitos que marcan el fin de las *tinieblas* en la historia de nuestra música. Vicente Emilio Sojo, Juan Vicente Lecuna y los propios Calcaño y Plaza son algunos de los músicos más destacados de este “renacimiento”. Junto a ellos, una generación de

compositores formados por Sojo, establece la escuela nacionalista, que sigue siendo hoy en día la referencia más importante en la música académica venezolana.

La visión del siglo XIX y primera parte del XX como el “oscurantismo” de nuestra historia musical, ha sido rebatida actualmente por una nueva generación de investigadores entre los que destacan Juan Francisco Sans, que intenta desmitificar el *Milagro* colonial, explicándolo como una consecuencia natural de las circunstancias históricas y sociales del momento en su artículo *Nuevas Perspectivas para los estudios de la música colonial venezolana* (Sans,1990); Fidel Rodríguez, en sus estudios sobre la música en los tiempos de Guzmán Blanco; Hugo Quintana en su artículo sobre la empresa editora de música en Caracas entre 1870 y 1930 y Fredy Moncada en su trabajo sobre las bandas militares en los tiempos de Juan Vicente Gómez, entre otros

Según Hugo López Chirico, el nacionalismo musical latinoamericano puede ser estudiado dividiéndolo en cuatro etapas: el proto-nacionalismo, el nacionalismo subjetivo, el nacionalismo objetivo y el post-nacionalismo auto afirmativo. Define este autor el nacionalismo objetivo como la etapa en que:

“...los propósitos bien inspirados, las intencionalidades no siempre concretadas en hechos en el anterior (nacionalismo subjetivo), logran plasmarse en planteamientos objetivos que recogen en forma inequívoca caracteres que permiten identificar los países en su música. (López Chirico, 1987: 261)

Para Fidel Rodríguez el nacionalismo objetivo comienza en Venezuela a finales de la década de 1920 y comienzos de los treinta, y está representada por los compositores de la *escuela Santa Capilla* alumnos de Sojo, entre los que destacan Antonio Estévez, Inocente Carreño, Gonzalo y Evencio Castellanos, José Clemente Laya y Modesta Bor (Rodríguez, 2000: 200). Es precisamente Evencio Castellanos, quien tenía una estrecha relación personal con su maestro Sojo, quien se identifica con la visión que divide la historia nacional en las tres etapas: Pasado glorioso y republicano, cien años de vergüenza y renacimiento de los ideales de nuestros libertadores. En 1946 Castellanos escribe un poema sinfónico inspirado en el poema de Andrés Eloy Blanco *El Río de las Siete Estrellas*, en el cual utiliza los recursos expresivos propios del nacionalismo objetivo para describir el texto de Blanco y ofrecernos su propia interpretación de la historia venezolana.

El Río de las Siete Estrellas.

El poema sinfónico es el género por excelencia de la llamada *música programática*, en la cual el compositor desarrolla su obra a partir de una idea extramusical. Ésta puede tener diferentes orígenes: la literatura, la poesía, las artes plásticas, la geografía, la mitología, la historia o la filosofía. Sus primeros cultores fueron los compositores románticos Hector Berlioz, Franz Liszt y Richard Strauss. Luego los compositores de las diversas escuelas nacionalistas lo retoman, para utilizarlo como vehículo de ideas musicales que les permitan caracterizar a sus países a través de la música. En *El Río de las Siete Estrellas* Castellanos aporta soluciones originales e ingeniosas para describir el texto. El compositor no hace nunca citas directas de temas indígenas o folclóricos, salvo al final de la obra como veremos. Prefiere sugerir, a la manera impresionista, el origen y carácter del material temático.

En 1938, Castellanos asiste a una conferencia dictada por Fray Baltasar de Matallana en la Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales. Matallana, quien era misionero, habla sobre las culturas indígenas de la Gran Sabana y ofrece una recopilación de cantos de diversas etnias que había visitado. El compositor toma uno de estos cantos y, sin citarlo textualmente, lo utiliza al comienzo de la obra para representar a la hija del Cacique Yaruro y al mítico paisaje en donde se encuentra el volcán de La Parima.

(Ejemplo 1, cc. 1-4. Flauta)



(Ejemplo 2, cc. 14-18. Flauta y violines 1º)



El tema del ejemplo 2 es una variación del tema del ejemplo 1, ambos temas son de carácter cíclico, aparecen reiteradamente a lo largo de la obra a la manera de los *leit-motivs* de los compositores románticos. También, se utilizan recursos orquestales no necesariamente melódicos para referir el texto. Los redobles de tambor y las fanfarrias de metales evocan evidentemente los acontecimientos militares.

(Ejemplo 8, cc. 131-135)

Musical score for Example 8, measures 131-135. The score includes four staves: Cornos 1º 2º, Cornos 3º 4º, Timpani, and Tambor militar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Cornos parts play a melodic line starting in measure 133, marked with a forte (*f*) dynamic. The Timpani part has a dynamic range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*) to mezzo-forte (*mf*). The Tambor militar part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.

(Ejemplo 9, cc. 144-147)

Musical score for Example 9, measures 144-147. The score includes three staves: Trompeta en B, Redoblante, and Bombo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Trompeta en B part plays a melodic line starting in measure 144, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Redoblante part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Bombo part plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic.

La única cita directa que se hace en toda la obra se produce casi al final de ésta y el tema no es otro sino el Himno Nacional. El compositor no cita el coro, *Gloria al bravo pueblo*, sino la estrofa, que todos los venezolanos asociamos con el texto *¡Abajo cadenas!* una suerte de grito de guerra en aquella convulsionada Venezuela de comienzos de 1946.

(Ejemplo 10, cc. 238-244)

The image shows a musical score for two instruments: Horns (Cornos) and Trombones in Bb (Trompetas en Bb). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Horns part begins with a rest in the first two measures, followed by a melodic line starting in the third measure with a fortissimo (ff) dynamic. The Trombones part starts with a fortissimo (f) dynamic in the first measure, playing a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The second measure of the Trombones part is marked with a fortissimo (ff) dynamic. The score concludes with a fermata over the final note of both parts.

El nacionalismo musical en Venezuela.

En un extenso y meticuloso artículo titulado *Nationalism and Latin American Music*, Thomas Turino (Turino: s/f) apunta como los gobiernos de corte populista que surgieron en casi toda Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX, diseñaron proyectos educativos y culturales de orientación nacionalista. En la mayoría de los casos, las artes fueron promovidas desde las propias instituciones estatales o financiadas a través de éstas. El caso venezolano es emblemático debido, entre otras cosas, a la particular posición política de algunos de sus protagonistas.

Revisemos por ejemplo a Andrés Eloy Blanco, autor del poema *Canto al Orinoco* que inspiró la composición de *El Río de las Siete Estrellas*. Blanco fue un destacado hombre de letras, su poesía está cargada de sentido social y es de un marcado nacionalismo. Una de sus más famosas obras es un poema titulado *Píntame Angelitos Negros*, el cual se convirtió en una suerte de himno contra la discriminación racial en los años 60, luego de la muerte de su autor. Pero a pesar de haber sido un fecundo y muy publicado escritor, su vida política fue aun más intensa y fructífera. Blanco, fue uno de los fundadores del partido Acción Democrática en 1941, el cual fue el principal promotor del proyecto populista en Venezuela. Fue parlamentario en numerosas ocasiones y en 1946 fue electo presidente de la Asamblea Nacional Constituyente que reformaría la constitución, permitiendo la instauración del sufragio universal, directo y secreto. Una vez electo presidente el también destacado hombre de letras Rómulo Gallegos en 1947, Blanco ocupa el cargo de Ministro de Relaciones Exteriores en su efímero gobierno.

El caso de Rómulo Gallegos es también digno de mención. El que es considerado como el novelista venezolano más importante del siglo XX fue además el primer

presidente electo por votación universal, luego de la reforma de 1946. Fundador de Acción Democrática, al igual que Blanco, Gallegos había ocupado el Ministerio de Educación en 1936, durante la presidencia de Eleazar López Contreras. Trató de llevar a cabo una profunda reforma educativa, pero sus planteamientos fueron considerados peligrosos y fue obligado a dimitir. En las novelas de Gallegos el centro de interés suele ser la vida y la sociedad rural y campesina venezolana. El mestizaje, el latifundio, la crueldad, la injusticia y la superstición en el medio rural son tratados en sus obras con una óptica crítica y una marcada intención *civilizadora*.

Debemos mencionar también a Vicente Emilio Sojo (1887-1972), maestro de Evencio Castellanos y principal promotor de la escuela nacionalista de composición. Sojo fue también fundador de Acción Democrática, ocupó una bancada parlamentaria como senador en dos períodos consecutivos, 1958 y 1963. Curiosamente la obra musical de Sojo no es nacionalista. Su principal aporte a esta corriente fue seguramente la recopilación, armonización y arreglo de una gran cantidad de piezas populares y folclóricas para diversos formatos corales y la difusión y grabación de las obras sinfónico-corales de los maestros coloniales venezolanos.

Merece destacarse el hecho de que a pesar de la brevedad del gobierno de Gallegos, el proyecto cultural populista fue respetado y continuado durante el gobierno perezjimenista en la década de 1950. Una muestra de ello fue la realización de sendos Festivales de Música Latinoamericana en Caracas, en los años de 1954 y 1957. Durante estos festivales fueron estrenadas muchas obras nacionalistas que se convertirían en íconos del sinfonismo venezolano.

No cabe duda de que *El Río de las Siete Estrellas* representa un claro ejemplo de nacionalismo objetivo. Pero sus intenciones van más allá del simple “identificar los países en su música” (López Chirico, 1987: 261). El contexto en el cual fue escrita la obra, la ideología plasmada en el poema que el compositor describe a través de su música y el tratamiento de la temática nos lleva a hacer esta afirmación. En *El Río de las Siete Estrellas* no hay citas directas de material folclórico o popular, la “estilización” hace casi irreconocible las fuentes usadas por el compositor, pues su intención no era, al menos en principio, enaltecer la música vernácula. El nacionalismo plasmado aquí es de corte distinto, su intención es más ideológica. El compositor adopta una postura política y una

visión de los hechos históricos que le es sugerida por el poema. De esta manera Castellanos se coloca al lado del poeta, hace suya la idea de: *pasado glorioso-edad media decadente-renacimiento* y ofrece su propia visión del hecho político-social en el que le ha tocado vivir, identificándose plenamente con las corrientes reformistas del momento y lanzando un grito de esperanza y optimismo. Algo que no debe extrañarnos, pues Venezuela se encontraba en una inusual coyuntura en la que destacados intelectuales, hombres de letras y artistas, eran también depositarios del poder político.

Referencias y bibliografía.

Blanco, Andrés Eloy. (1943), *El Río de las Siete Estrellas (Canto al Orinoco)*. En: “Página para honrar al gran poeta venezolano Andrés Eloy Blanco” [En línea]. Disponible: <http://www.los-poetas.com/b/blanco.htm> [Consulta: 2007, 12 de diciembre]

Calcaño, José Antonio. (2001). *La Ciudad y su Música*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Castellanos, Evencio. (1946) *El Río de las Siete Estrellas* [Partitura] Paris: Editions Amphion.

Castellanos, Evencio (compositor). (s/f) *El Río de las Siete Estrellas* [Orquesta Filarmónica Nacional, Pablo Castellanos (dir.), CD audio]. Caracas: Música y Tiempo.

López Chirico, Hugo. (1987). *La Cantata Criolla de Antonio Estévez*. Caracas: Instituto de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo.

Moncada, Fredy. (1989). *La Banda Marcial: un medio de difusión musical en la Caracas de la dictadura de Juan Vicente Gómez*. Trabajo especial de grado no publicado, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Plaza, Juan Bautista. (1985). “La música colonial venezolana al día con la europea”. *Revista Musical de Venezuela*, 15-17, 47-58.

Pino Iturrieta, Elías y Pedro Enrique Calzadilla. (s/f). Estudio preliminar a *La Mirada del Otro, viajeros extranjeros en la Venezuela del siglo XIX*. Caracas: Fundación Bigott.

Quintana, Hugo. (1997). “La empresa editora de música en la Caracas de fines del siglo XIX y principios del XX (1870-1930)”. *Revista Musical de Venezuela*, 35, 117-164.

Rodríguez, Fidel. (2000). “Música y nacionalismo durante el Guzmanato (1870-1888)”. *Revista Musical de Venezuela*, 41, 191-209.

Sans, Juan Francisco. (1990). “Nuevas Perspectivas para los estudios de la música colonial venezolana”. Separata de la *Revista Musical de Venezuela*, 35.

Turino, Thomas. (s/f) “Nationalism and Latin American Music”. *Latin American Music Review*.

Salcedo Bastardo, José Luís. (1970). *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Uslar Pietri, Arturo. (1959). *Materiales para la construcción de Venezuela*. Caracas: Ediciones Orinoco.

Universidad Nueva Esparta. (1997). "100 Años del natalicio de Andrés Eloy Blanco" [En línea]. Disponible: <http://www.une.edu.ve/eloy/blanco.htm> [Consulta: 2008, 31 de enero]