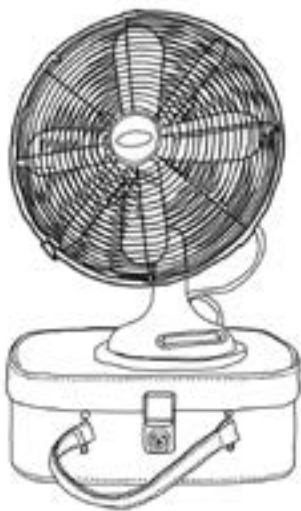


como presentaciones para las obras o los artistas, tomando a veces forma de entrevista con los curadores o de descripciones cortas del propio creador, como ocurre en el caso de la argentina residente en Brasil Carla Zaccagnini, quien detiene la mirada en el Museo de Historia Natural de Medellín para reflexionar sobre la vida y la muerte a través de los animales disecados. Al no poder realizar su proyecto como lo había pensado, improvisa y propone la publicación de un libro, comenta en el texto breve.



Allí están, desfilando por las páginas, artistas ya consagrados entonces como el brasileño Cildo Meireles o el español Antoni Muntadas, quienes ponen a trabajar sus obras en los territorios del límite haciendo circular Coca-Colas trucadas con frases de denuncia en el caso del primero y a través de entrevistas efectuadas en la zona limítrofe entre México y los Estados Unidos. Colombianos como Adolfo Bernal, pionero en el uso de recursos sonoros, o Liliana Angulo, la artista bogotana que reflexiona sobre las raíces africanas o el mexicano Eric Beltrán y sus reflexiones sobre el archivo como fórmula del conocimiento, son algunos de los creadores que estuvieron allí y que regresan aquí, en el catálogo, al lado de los españoles Cirugeda o Sánchez Castillo que cada uno a su modo, proponen retomar la calle de la ciudad siguiendo ese espíritu de impregnación social paralelo el evento. Tatzu Nishi reflexiona sobre la hospitalidad como una fórmula de conocimiento en la entrevista de José Roca.

El libro se va convirtiendo en una especie de isla del tesoro, plural e inesperada, en la cual conviven el mapa político de la española Cristina Lucas con los delicados dibujos de Lucas Ospina; las propuestas siempre combativas de Miguel Ángel Rojas o las revistas o colectivos que ofrecen al lector-espectador la oportunidad de moverse por un panorama variado en el que, en efecto, surgen más preguntas con respuestas múltiples, como ocurre en el mundo actual, que único puerto de llegada. Donde escenifica esa hospitalidad que se buscó en la propuesta del 2007.

Para cerrar el libro-catálogo se compila una sección de los proyectos invitados de diferente naturaleza que buscaban vinculaciones con el entorno social —desde residencias de artistas como *El Basilisco* de Buenos Aires; hasta grupos de artistas como *La culpable* de Lima; *Helena Producciones*, esencia para la vida artística y su interacción social en Cali; o *La oficina* de Caracas. Los becarios, parte esencial del evento y que muestran otra vez su vocación de implicarse en el tejido social, tienen así mismo, un espacio en la publicación, haciendo patente el carácter de construcción de puentes y caminos que el evento aspiraba a crear. De hecho, no era una exposición sin más, sino cierta propuesta de agitación cultural que volvió a dar sus frutos en la reciente edición.

Se trata, pues, de un libro-catálogo que permitirá revisitar el encuentro a todos aquellos que no pudieron verlo de primera mano y una forma de recordarlo para aquellos que lo visitaron. Al tiempo, ofrece un archivo privilegiado de lo que ocurrió y, a través de los participantes en el evento, provenientes de diferentes partes del mundo, una forma eficaz de entender la manera en la cual se encontraron y fueron generando algunas de esas preguntas esenciales que siempre crecen en torno a la hospitalidad, un territorio de la reciprocidad: de quien está dispuesto a darla y quien está dispuesto a recibirla. En el año 2007 el milagro se operó en Medellín.

Estrella de Diego

La música de Roberto Pineda Duque: de la modernidad en la polifonía

Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido

LUIS CARLOS RODRÍGUEZ ÁLVAREZ
Eticom Ltda., Medellín, 2009, 221 págs.

EN LA novela *El desbarrancadero*, Fernando Vallejo revela una valiosa pista de su poco conocida formación musical. La misma que en su residencia mexicana le procura frecuentes momentos de pacífica distensión frente al teclado del piano. Y, de paso, rescata para su biografía un episodio adicional de su vida en Bogotá, en donde el escritor fue alumno del compositor Roberto Pineda Duque (1910-1977) en el Conservatorio Nacional. “Eso fue en 1960 o 1961”, trata de confirmar Vallejo, quien con el desparpajo de su lengua paisa se refiere a Pineda Duque como “[...] autor de diez sinfonías, cinco poemas sinfónicos, misas solemnes, caprichos, conciertos para violín y piano, tocatas, tronatas”. Lo de “tronatas” es apenas un chiste de Vallejo ensayando una desaliñada rima poética digna de su estimulante estilo literario.

Pineda Duque se había establecido en forma definitiva en Bogotá desde 1953 en compañía de su esposa y una numerosa prole que no desmerecía su ascendencia antioqueña.

Es este el personaje que Luis Carlos Rodríguez —médico, historiador y profesor universitario— aborda en un libro que antes de su publicación obtuvo el Primer premio a la investigación histórica otorgado en 2004 por la Academia Antioqueña de Historia. La génesis de esta obra parece haber sido el cuaderno monográfico publicado por el Centro Colombo Americano de Bogotá en 1988, como complemento a la serie de conciertos rotulada “Compositores colombianos y norteamericanos del siglo XX” que durante más de un decenio contribuyó a la actualización del repertorio en la previsible escena musical capitalina. En esa publicación se intentaba por primera vez, la recopilación de datos

RESEÑAS		MÚSICA
esenciales en la trayectoria personal y creativa del compositor, así como la reconstrucción de su catálogo de partituras conservadas por su familia, y que en la actualidad forma parte del archivo musical de la Universidad Eafit de Medellín que ha emprendido la tarea de editar este material y hacerlo conocer a través del soporte digital. En la presentación que hace el alcalde de El Santuario, Raúl Gómez Giraldo, municipio donde nació el compositor, se resume el propósito del autor al escribir el libro y que no es otro que servir de “[...] mediador entre documentos históricos, la familia y allegados al maestro Pineda y los lectores”. No es de esperar, entonces, un análisis riguroso de la obra de Pineda Duque desde un punto de vista musicológico, sino más bien es el resultado de la tenacidad investigativa del autor quien, a partir de la información disponible, se ha apropiado de datos y materiales novedosos que amplían la visión de un personaje de características singulares en su personalidad y en su música. Para citar un ejemplo, Rodríguez descubre a los lectores ocasionales, la segunda colaboración de Pineda con el Teatro Escuela de Cali, a través de una entrevista realizada en 2003: “Roberto era un campesino [...] absolutamente campesino [...] Pues la música de Pineda para esta obra es extraordinaria [...] como siempre que trabajé con Roberto, hubo una excelente integración entre la música y el teatro [...] Pineda afrontaba las dificultades que podía tener un texto para un músico (pero) se vinculó a mi trabajo porque era un gran músico, y porque realmente le interesaban los personajes, le interesaban las obras”. Luego del estreno de la pieza <i>Un réquiem por el padre Las Casas</i>— en 1963 durante el III Festival de Arte de Cali, la partitura se extravió (“Desgraciadamente, como que no hay copia de esa bendita música —recuerda Buenaventura— En alguna parte tiene que haber, o hay que buscarla”) por lo que no ha sido posible incorporarla al catálogo del compositor y, al mismo tiempo, ilustra la falta de interés de las instituciones a las que corresponde la tarea de conservar, editar y ejecutar en público la música de nuestros compositores. Ocurrió lo mismo con la partitura de la zarzuela <i>La vidente de la Colonia</i> estrenada en Medellín	en 1942 con “rotundo éxito”, según la prensa de la época. Esta situación es un fenómeno reciente si se tiene en cuenta que entre 1958 y 1971 en el caso del compositor antioqueño, la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Olav Roots presentó en calidad de estreno más de una docena de sus partituras. Uno de sus hijos, Leonardo Pineda, afirma que Roots con su formación fue quien entendió perfectamente lo que era eso. Es decir, “ese contrapunto demasiado elaborado” que le valió no pocas adversidades y la incomprensión de muchos de sus colegas. A través de cinco secciones y varios anexos, Rodríguez ofrece un recuento cronológico de la vida del compositor basado en testimonios familiares (Enriqueta Serna de Pineda), de algunos de sus colegas y alumnos (Rodrigo Valencia) y en la paciente recopilación de cartas, reseñas y comentarios publicados en periódicos y revistas de Bogotá y Medellín. El Santuario está situado en el oriente antioqueño y es una de las regiones con mayor presencia de familias que descienden de españoles. El apellido Pineda proviene de la provincia de Burgos y fue Sebastián Pineda quien hacia 1620 se asentó en Santa Fe de Antioquia proveniente de Asturias: “Allí en los riscos antioqueños —recuerda Pineda en una entrevista televisiva de 1976— comenzó a cantar en las procesiones de Semana Santa y en las ocasiones de brillo [...]”. De manera semejante a un monje de la Edad Media, el ebanista que era el joven Pineda empezó a hacerse músico en las prácticas religiosas de la iglesia de su pueblo. En ese municipio, el futuro autor de la música del Himno de Bogotá	se inicia en la práctica del repertorio religioso que sería luego una de las temáticas recurrentes en su creciente catálogo de partituras. Después, Medellín en 1936. “Hicieron un concurso en el Paraninfo de la Universidad. Él ganó ese concurso y ya entró a la catedral de Medellín en donde empezó en serio su música” —recuerda su esposa Enriqueta Serna en una entrevista realizada en 1988—. De esta manera, el joven aprendiz continuó con esta práctica en iglesias y capillas, cantando en coros y tocando el órgano, manteniendo estrecho contacto con un oficio en desuso desde cuando la actividad capitalista de la economía modificó las antiguas relaciones entre compositores y usuarios de su trabajo. En la capital de Antioquia recibe sus primeras clases formales de manos de Carlos Posada Amador (armonía) y Joaquín Fuster (piano). En una breve estadía en Cali en 1942, estudia piano y técnica coral con Antonio María Valencia; se desempeña luego como organista en la iglesia de El Poblado de Medellín. La decisión de trasladarse a Bogotá a la edad de 43 años debe tomarse como una necesidad de ampliar sus conocimientos y de proyectar sus intuiciones como compositor. Su cercana relación con el músico italiano Carlo Joachino, quien fuera director del Conservatorio Nacional entre 1954 y 1956, significará para Pineda Duque la esforzada incursión en tendencias y procesos actualizados de expresión sonora tal como eran practicadas en Europa. Sobre todo el dodecafonismo y un incipiente serialismo. A esa época corresponde la composición de algunas piezas para piano, el <i>Cuarteto de cuerda núm. 1</i>, y las piezas orquestales <i>Fantasia y tema con variaciones</i>, <i>Concertino para flauta y cuerdas</i> y la <i>Serenata para cuerdas</i> estrenada con la dirección del compositor en 1955 en el Conservatorio Nacional. En todas ellas, Pineda Duque busca el equilibrio entre su formación polifónica y el empleo del contrapunto con una estética que trasciende el tradicionalismo del medio para internarse en la modernidad. Sin embargo, el compositor no abandona por completo el ámbito neoclásico y, por ese medio, establece afinidades con Hindemith y también con Fabio González Zuleta (1920-2011). En la música para la

MÚSICA		RESEÑAS
escenificación de <i>Edipo Rey</i> (1959) de Sófocles en las escalinatas del Capitolio Nacional con el teatro Escuela de Cali, Otto de Greiff advierte la presencia del lenguaje polifónico “[...] que le es tan grato, en interesantes elaboraciones imitativas y en su noble coral final” (A propósito de la obertura de esta obra que parece ser su pieza más conocida en un grupo de más de veinticinco partituras sinfónicas, Vallejo escribe: “Pero su obra máxima era la cantata <i>Oedipus Rex</i>, obra suprema, <i>summa cum laude</i>, de lo que no hay, para orquesta berloziana y coro de 150 voces cada cual por su lado, con su tema polifónicamente hablando, y en la que Edipo compite en ceguera con don Roberto en sordera”). La primera presentación formal de su obra ocurre en Medellín en 1942 en un concierto organizado y financiado por el propio compositor que “fue toda una revelación [...] de un muchacho silencioso y modesto que ni sus mismos cofrades habían descubierto”. Una de las primeras reseñas de la música de Pineda Duque se debe a Manuel Drezner, quien en 1952 consideraba que era “uno de los pocos artistas colombianos con ideas e inspiración propias [...]” Y, al referirse, al <i>Cuarteto en Do</i>, comentaba que “es una pieza abundante en ideas personales con un lirismo que se encuentra en otras de sus composiciones”. Esa característica singular de su personalidad en el medio nacional que, de manera tan evidente se aprecia en su música, le acarrió en la práctica una atmósfera de marginamiento y recelo. No era para menos. Por primera vez, siendo además alguien llegado de provincia, un músico colombiano incursionaba en ejercicios de composición que contradecían la herencia del clasicismo europeo que se impartía en los conservatorios. Pineda había tomado contacto con las nuevas ideas de estética musical planteadas en las primeras décadas del siglo XX. De acuerdo con Rodríguez, fue él quien mostró a sus alumnos los conceptos básicos del atonalismo y, sobre todo, de una aproximación al atonalismo. Entre la frugalidad de su vida doméstica y la apatía del círculo cultural que enfrentaba, Pineda deja un catálogo de composiciones que en su determinación renovadora es solo	comparable con la posición de Jacqueline Nova (1935-1975) en la aplicación sistemática del serialismo y la sonoridad electroacústica. Las reseñas escritas en esos años se hacen partícipes de esa, al parecer, inquebrantable decisión. Luis Eduardo Chávez en un artículo publicado en <i>El Santuario</i> en 1956, intenta justificar la novedosa escritura de Pineda teniendo en cuenta que “ha comenzado en el campo instrumental por lo más difícil que es la música de cámara y sobre todo el género moderno”.  Acerca de la <i>Sonata para violín solo</i> dedicada a Frank Preuss, los comentarios resaltan “[...] la compleja técnica dodecafónica”, la “[...] notoria riqueza politonal” y “sonoridades bachianas” que reafirman la “[...] asombrosa capacidad de invención de su autor”. Egberto Bermúdez destaca en la <i>Sonata para viola y piano</i>, la utilización del dodecafonismo, y la combinación de un material autóctono con el vocabulario contemporáneo. El organista Rodrigo Valencia en una carta dirigida al autor, menciona las cualidades pedagógicas de Pineda pues fue él quien le ayudó a solucionar “los infinitos laberintos de la técnica contrapuntística”. La década de 1960 es un periodo significativo en la vida del compositor. Tres premios nacionales de composición en el género concertante así lo confirman: <i>Concierto para piano y orquesta</i>, <i>Concierto para violín</i> y el <i>Triple Concierto para violín, violonchelo y piano</i> que se convierte en la partitura de instrumentación más ambiciosa en el repertorio sinfónico nacional. En ese orden de ideas, Pineda Duque es también autor de otra pieza única en el repertorio musical del país la cual, según Hernando Caro Mendoza, era “[...] una de sus obras predilectas”. En 1960, el tenor Luis Macía y el Cuarteto Bogotá es-	trenaron en la Radiodifusora Nacional la pieza titulada <i>Para mi zodiaco</i> que toma como soporte literario el texto de George Migot. Andrés Pardo Tovar, a su vez autor de la traducción de los versos del poeta francés, se refiere al “secreto simbolismo de los doce signos estelares”, y luego afirma que allí lo que se realiza “[...] es una admirable transposición sonora de las imágenes y del trascendental mensaje de los poemas”. De su participación en un concurso proviene también la música para el Himno de Bogotá que estrenó la Orquesta Filarmónica de Bogotá el 6 de agosto de 1974. En la partitura un grupo coral tiene a su cargo la entonación de los versos que el poeta Pedro Medina Avendaño escribió en memoria de la fundación de la ciudad: “Hirió el hondo diamante un agosto / El cordaje de un nuevo laúd / Y hoy se escucha el fluir melodioso / En los himnos de la juventud”. En el catálogo de composiciones de Pineda Duque además de sus piezas para orquesta, para grupos de cámara, canciones, piezas corales, partituras para órgano, banda y transcripciones de tonadas populares sobresale por su número y dedicación aquellas de temática religiosa. Durante el periodo 1955-1960, el compositor se desempeñó como organista y maestro de capilla en la iglesia de Las Nieves de Bogotá. De ese oficio ya desueto en nuestros días no queda rastro alguno en el archivo eclesiástico. Sin embargo, es posible identificar en su catálogo más de medio centenar de partituras para diversas combinaciones corales y órgano, entre las cuales figuran motetes, salmos, himnos, misas, salves, villancicos, avemarías, responsos y, sobre todo, el oratorio <i>Cristo en los infiernos</i> para cinco solistas vocales y orquesta escuchado por única vez en Bogotá el 24 de marzo de 1961 dirigido por el compositor. Su pieza orquestal <i>Canto místico</i> (1971) también refleja su insoportable religiosidad y la sonoridad austera y solemne tan característica de su lenguaje musical. A raíz de su fallecimiento, ocurrido el 14 de noviembre de 1977 –hace ya más de treinta años–, su colega Germán Borda escribió: “La obra de Pineda Duque es una de las más serias que se haya escrito en el país”. Ocho días después, en forma póstuma, se estrena en

RESEÑAS		MÚSICA
el teatro Colón <i>Fantasia para orquesta</i> pieza escrita en 1977, en la cual Otto de Greiff percibe reminiscencias del coro de amigos de Séneca que en la ópera <i>La coronación de Popea</i> de Monteverdi pide al filósofo “no morir”. Todo ello expresado en esa escritura polifónica enriquecida con inusitados acordes y disonancias que se convierte en el legado más significativo del compositor antioqueño a la historia reciente de la música del país. Uno de los más aguerridos defensores de la obra del músico antioqueño fue su amigo el profesor Andrés Pardo Tovar. En numerosos artículos y ensayos, Pardo Tovar insiste en poner de presente el talento del compositor, sus ideas vigorosamente desarrolladas (<i>Tríptico para orquesta</i>) y su posición “como el más representativo y evolucionado de los compositores colombianos de nuestro tiempo” a propósito de <i>Capricho para dos violines</i> de 1960, partitura que muestra el “proceso de depuración técnica y expresiva del autor”. El mismo Pardo Tovar había publicado en 1959 en el Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional un artículo premonitorio sobre el trabajo de composición de Pineda (“Un dodecafonia colombiano”) en el que le augura llegar a ser “una gloria del continente [...] estudiando en medios más logrados [...]”. Hubo un intento en este propósito que al final resultó fallido. A la edad de cincuenta años, la OEA apoyó al compositor con una beca para estudiar en los Estados Unidos en las escuelas Juilliard e Eatsman con Vincent Persichetti y Howard Hanson. La estadía allí duró pocos meses. El “choque cultural tremendo” con el medio musical estadounidense lo hizo desistir; regresó al país en mayo de 1960. El libro de Luis Carlos Rodríguez es un intento de establecer las verdaderas dimensiones del legado musical del compositor. Un esbozo de catálogo que complementa la publicación, ilustra la manera como Pineda logró desarrollar una obra que se diversifica en todos los géneros a lo largo de cuatro décadas dedicadas sin vacilación a trabajar su música con esmero, dándole el suficiente tiempo a las ideas para que germinaran nobles y sólidas “[...] con el deseo de hablar un lenguaje puramente musical”. “El	canto –escribió Pineda Duque en 1959 en la revista <i>Conservatorio–</i> será el lazo que unirá a los hombres en el más grande de los anhelos”. Declaración de principios de un espíritu bondadoso de concepción humanista que busca su mejor expresión a través de la música. Carlos Barreiro Ortiz (+) Construyendo memoria Festival Rock al Parque Ópera al Parque Memoria social 1995-2007 BEATRIZ GOUBERT, SANTIAGO NIÑO MORALES Y ELIÉCER ARENAS MONSALVE Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, 2011, 192 págs., il. Bogotá y sus “tokens” BEATRIZ GOUBERT, SANTIAGO NIÑO MORALES Y ELIÉCER ARENAS MONSALVE Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, 2011, 91 págs., il. Rock al Parque: 15 años guapeando VARIOS AUTORES Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, 2009, 131 págs., il. Jazz al Parque: 15 años de jam VARIOS AUTORES Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, 2010, 177 págs., il. Jazz en Bogotá VARIOS AUTORES Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, 2010, 166 págs., il.	Big Band Bogotá VARIOS AUTORES Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, 2010, DVD Concurso de composición Ciudad de Bogotá 2009-2010 VARIOS AUTORES Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, 2010, 2 discos compactos. TRES INVESTIGADORES del grupo Cuestionarte emprendieron la importante y compleja tarea de construir la <i>memoria social</i> de Rock al Parque y Ópera al Parque, dos de los eventos culturales más relevantes y trascendentes de la Bogotá modelo primer periodo del alcalde Antanas Mockus (1995-1997), gobierno que repensó el espacio público como un escenario donde las artes podían ayudar a construir un modelo de “pedagogización de la vida de la ciudad”. En ese sentido es importante recalcar que tal política gubernamental se inspiró en la idea que la convivencia, la apropiación y buen uso de los bienes y espacios públicos serían fundamentales para desarrollar un modelo que trascendería y afectaría para bien la moral y la educación de los ciudadanos de Bogotá. Importante y muy destacable trabajo para el sector cultural bogotano y nacional, pues la gestión cultural históricamente se ha visto afectada por la falta de documentos, estudios, cifras, datos sobre gestión y resultados, en diversas iniciativas, un poco por la misma