

Una mirada analítica al Himno de la Universidad Metropolitana

El himno como expresión temática y musical

Aunque pueda sorprendernos, las composiciones susceptibles de ser catalogadas como *Himnos*, dan pie en conjunto, a una de las formas musicales pragmáticas de mayor diversidad, con orígenes anímicos, filosóficos, conceptuales y circunstanciales. Esto se explica a través del hecho de que la gran mayoría de obras que hoy en día tienen status de *Himno*, jamás fueron concebidas con esa intención y, por una u otra razón, fueron “enaltecidas” a ese rango durante un momento o circunstancia histórica particular. Desde ese punto de vista pueden llegar a constituir *Himnos*, desde una melodía infantil intuitiva que identifica la marcha de unos niños que juegan a ser soldados, hasta una opulenta melodía compuesta específicamente para una coronación real.

Podría decirse que el tantas veces caprichoso cambio de status o protocolización, no necesariamente favorece la preservación del *esprit d'corps* original de una obra que inicialmente no fue concebida como *Himno*. Nuestro emblemático *Gloria al Bravo Pueblo*, es un ejemplo patético y elocuente. Se trata de una estupenda canción de la cual no conocemos a ciencia cierta, ni autoría, ni fecha de composición exacta. Si a eso se añade la información que con centenaria injusticia le ha sido sustraída (su reveladora primera estrofa), el resultado es que los venezolanos hemos pasado de tener una extraordi-

Bartolomé Díaz Sahagún

Director de Cultura Universidad
Metropolitana

naria *Canción Bi-Patriótica* (caso musicológico extremadamente raro, en que el autor de los textos tiene coincidencias ideológicas y sentimentales con los dos bandos en conflicto), a tener simplemente un hermoso *Himno*, que apenas logra evocar parcialmente las emociones, el dramatismo y la urgencia de la canción original.

Afortunadamente, este tipo de disyuntivas no suelen ocurrirle a aquellas obras que se conciben y se componen originalmente como *Himnos*, es decir como emblemas sonoros. Por lo general ese tipo de obra, usualmente vocal o vocal/instrumental, comprende a cabalidad las características de aquello que se pretende representar, para posteriormente musicalizarlo de manera elocuente y memorable. Ese es el caso de la notable pieza polifónica hacia la cual se dirigen estos párrafos.

Los creadores del más valioso intangible cultural unimetano

La razón por la cual el Himno de la Universidad Metropolitana constituye el intangible cultural de mayor valor en nuestra casa de estudios es muy simple: su creador fue uno de los compositores más relevantes de su generación y, ciertamente, uno de los principales herederos artísticos del Maestro Vicente Emilio Sojo, la figura patriarcal más importante de la música venezolana del siglo XX.

Si debiera resumirse el indómito talento de Antonio Lauro (de quien tuve el privilegio de estar bajo su tutela en el Conservatorio Nacional Juan José Landaeeta), sería necesario remitirse al término *naturalidad*, naturalidad absoluta en el proceso de concebir, crear e interpretar música. Desde muy joven Antonio Lauro (1917-1986) poseyó, aparte de una maravillosa sintonía con el lenguaje musical, un exacerbado sentido de empatía con las estéticas de los más diversos estilos musicales, pudiendo evocarlos con una credibilidad pasmosa. Aparte del especialísimo talento que conlleva esa habilidad, debe considerarse el papel muy especial que en ello juega, el enorme respeto que Lauro siempre sintió por el idioma de los sonidos, sin importar de donde éstos proviniesen.

A Lauro se le recuerda principalmente como el autor del corpus más importante de *Valses Venezolanos* para guitarra de todo el siglo XX. Aunque algunos historiadores y estudiosos han insistido en analizar su obra como la de un pionero, creo que él se sentía mucho más a gusto viéndose a sí mismo como el continuador de una tradición musical que comenzó hacia 1870 y que, sin lugar a dudas, dio pie al Nacionalismo Musical Venezolano. Ciertamente las enseñanzas del eximio pianista Salvador Llamozas, gestaron en Antonio Lauro un afecto determinante en relación a esa forma musical que irreversiblemente, se había logrado independizar de sus moldes europeos, y que para la última década del siglo XIX, ya hablaba un lenguaje musical eminente y desprejuiciadamente criollo.

Sin embargo, al tiempo que las enseñanzas de Llamozas, Sojo y Juan Bautista Plaza sembraban profunda huella en la sensibilidad del joven Lauro, las lecciones de su queridísimo Raúl Borges, lo llevaban desde la más pura música nacional a repertorios lejanos en tiempo y espacio. Gracias a la actitud tan extraordinariamente generosa y amplia de Borges, el futuro Maestro Lauro comenzó un largo viaje de conocimiento que lo paseó, a través de su recién descubierto amor, la guitarra, por derroteros que llevaban al trascendente Temprano Romanticismo Europeo, al extraordinario momento artístico que conocemos como *Galanterie*, al Barroco Español, Francés y Alemán, al Renacimiento Italiano, a la imperecedera obra de los sorprendentes Vihuelistas Españoles. Que Lauro haya tenido una sed inagotable de esta música, de sus procesos y de su estética no tiene nada de particular: el Lauro que conocí era así, ¿cómo no iba a haberlo sido cuarenta años antes? Sin embargo lo que realmente resulta llamativo, fue su capacidad de sintonizarse con estos estilos de forma tan simbiótica que podía reproducirlos, a través de su propia música, de manera tan natural, fidedigna y respetuosa.

Un aspecto que no puede ser dejado de lado al analizar la trayectoria de guitarrista/compositor de Antonio Lauro, fue su íntimo contacto con la guitarra de carácter popular, faceta que desarrolló de manera

extraordinaria en el seno de la emblemática agrupación vocal-instrumental *Los Cantores del Trópico*. A riesgo de nuevamente diferir con la opinión establecida, me atrevo a sugerir que Antonio Lauro, en su faceta de guitarrista popular, también fue un descolante continuador de la tendencia que se estableció durante el estallido del Nacionalismo Musical Venezolano, momento en que los procesos y los recursos compositivos formales de la música del Tardío Romanticismo, extendieron sus manos a la intuición y a la fantasía del folklore, llegando a conformar un lenguaje muy particular donde ambas facetas, por antagónicas que aparenten ser, lograron hermanarse en una simbiosis asombrosa y trascendentemente representativa de la musicalidad innata de nuestro pueblo. Bien puede haber sido esta la savia que haya alimentado y conectado las vigorosas ramas del exuberante talento del Maestro Antonio Lauro.

La creatividad, el virtuosismo y la voz de Antonio Lauro

Al tiempo que maduraba vertiginosamente como guitarrista, el joven Lauro se encontraba inmerso en un intenso proceso de formación musical integral que incluía, aparte de destrezas teóricas, el contacto directo con diversos instrumentos de Percusión, Teclado, Viento y Arco, además del estudio sistemático de la Voz. Los resultados de estos años de notable disciplina académica y compositiva, fueron obras como el Poema Sinfónico *Cantaclaro*, el Auto Sacramental *Misterio de Navidad* y la Suite Sinfónica *Giros Negroides*, además de un *Quinteto* para instrumentos de Viento y su justamente célebre *Concierto para Guitarra y Orquesta*.

Para Antonio Lauro la Voz fue, desde un primer momento, un instrumento de enorme significación: aparte de ser su primordial referencia para la composición melódica, la Voz y la Guitarra habían consolidado, hacía siglos, un binomio expresivo que Antonio Lauro llegó a comprender, valorar y desarrollar como muy pocos compositores latinoamericanos del siglo XX. Sus canciones poseen una sabiduría poco común en materia de texturas, refinamiento melódi-

co, procesos armónicos y contrapuntísticos, claridad fonética y estructura formal. Su emblemática e inolvidable participación como solista en el estreno de la imperecedera *Cantata Criolla* (1954) de Antonio Estévez, no sólo nos dice que para entonces Lauro era un cantante consumado, sino que también nos permite inferir que sus destrezas como compositor de música vocal estarían plenamente desarrolladas para entonces.

En relación a la música coral, su paso, al que quizás deberíamos llamar más bien pasantía por el *Orfeón Lamas*, fue determinante en muchos sentidos: aparte de conocer de primera mano la metodología, el rigor, la disciplina y la férrea, convencida y admirable austeridad de vida del Maestro Vicente Emilio Sojo, permitió a Antonio Lauro asumir su época de orfeonista como un auténtico laboratorio de estudio, interpretación, análisis formal y, además, como plataforma compositiva para sus emergentes obras polifónicas. A tal punto resultó determinante el *Orfeón*, que su vida sentimental y familiar tomó un nuevo rumbo luego de 1946, al desposar a María Luisa Contreras, joven soprano que también militaba en la agrupación, y que como solía decir el Maestro con su refinado y sutil humor, era *la musa de mi vals más exigente*.

El Magistral uso del lenguaje poético en la composición musical

A mediados de los años cuarenta del siglo pasado, el entonces joven Antonio Lauro ya era un veterano y avezado director coral. Gracias a sus trabajos de investigación sobre el tema de repertorios folklóricos destinados a la música polifónica, a su hereditaria e inquebrantable seriedad profesional y a sus innatas habilidades pedagógicas, el prestigio de Lauro aumentaba año a año, posiblemente mes a mes, y la demanda de sus servicios, tanto compositivos como de dirección artística, no paraba de crecer.

Al igual que con sus experiencias en el *Orfeón Lamas*, a Antonio Lauro se le hacía imposible conformarse con dirigir, y con eso quiero decir dirigir en forma impecable, corales, orfeones o grupos vocales



pertenecientes al ámbito estudiantil, universitario, institucional y artístico de nuestra sociedad. Para Lauro estas experiencias eran pasaportes a la realidad cotidiana de la actividad coral y, por ende, un claro espejo de las posibilidades técnicas e interpretativas de agrupaciones de muy diversos grados de formación musical. Estas evidencias, paulatinamente, pasaron a formar parte de la metodología de enseñanza coral del Maestro y, eventualmente, a definir los recursos compositivos y técnicos a los que Lauro echaría mano al momento de componer *Himnos*. Aparte del sólido conocimiento en materia de contrapunto que con tantísimo respeto adquirió de Vicente Emilio Sojo, Antonio Lauro poseyó un notable gusto armónico y, sobre todo, una natural empatía con procesos armónicos tradicionales, los cuales lograba congeniar con su personalísimo idioma politonal / polirrítmico.

Al aunar estas destrezas con su impecable uso musical del lenguaje poético, las consecuencias son de esperarse: los *Himnos* de Lauro, todos y cada uno de ellos, poseen un nivel de maestría compositiva, de diafanidad de mensaje, de independencia polifónica, de claridad melódica, de fuerza y vigor emocional y de empatía texto-música, que los hace verdaderos arquetipos de esta tradicional forma pragmática de la música.

Un canto de fe y optimismo a los ideales y esencia de la Universidad Metropolitana

Quienes estudiábamos Formas Musicales bajo la tutela académica de Antonio Lauro en el Conservatorio Nacional Juan José Landaeta a mediados de los años setentas del siglo pasado, recordamos claramente el mes de abril de 1975 cuando nuestro queridísimo Maestro nos hizo saber que estaba trabajando en un nuevo encargo compositivo: un *Himno Académico* que volvería a hermanar su música con los versos de uno de sus poetas predilectos, Ernesto Luis Rodríguez (1916-1999). Se trataba de una composición para una joven casa de estudios superiores ubicada en San Bernardino, la cual estaba por graduar a su primera promoción de profesionales: el *Himno* de la Universidad Metropolitana estaba por nacer. Recuerdo lo mucho que nos impresionó constatar la gestación de la obra en lo que a jóvenes músicos en formación nos pareció un fugaz instante. Tan pronto los versos de Rodríguez recibieron el aval de Don Eugenio Mendoza, la pieza pasó de ser un pequeño bosquejo melódico-armónico a ser una impecable partitura polifónica en un espacio que, creo recordar, fue poco más de una semana.

Ernesto Luis Rodríguez fue uno de los poetas nacionalistas venezolanos más arraigados, naturales y vernáculos del siglo XX y, ciertamente, uno de los bardos predilectos de la generación de discípulos de Vicente Emilio Sojo. Aparte de los dos *Himnos* compuestos junto a Lauro (Universidad de Carabobo y Universidad Metropolitana), cooperó en diversas ocasiones con compositores de la talla de Inocente Carreño y Antonio Estévez. Como auténtico y desinhibido poeta popular, sus versos también formaron parte de célebres canciones folklóricas venezolanas del siglo pasado, la mayoría musicalizadas por el gran arpista Juan Vicente Torrealba.

Los versos del *Himno* de la Universidad Metropolitana parten de un estribillo particularmente diáfano, en el cual la luz del conocimiento es la imagen preponderante. Con gran asertividad, Rodríguez condensa tanto el propósito de la casa de estudios como su visión de sí misma:

*Esta casa de amor se ilumina
para darnos la luz del saber:
aquí hacemos fecunda la vida
por caminos que llevan al bien.*

Al momento de cantar el estribillo, cantamos principalmente para nosotros mismos, condición que le da al *Himno* un carácter cofrático y particularmente motivante. Sus tres estrofas enfatizan la vital sinergia entre profesorado y alumnado (*profesores y alumnos unidos*), los ideales juveniles (*Venezuela, en tus aulas palpita caudalosa de anhelos la voz*), el emblema arbóreo unimetano (*y el samán es hermosa consigna*), imágenes que son rubricadas en la tercera estrofa por un contagioso optimismo (*Jubilosos alcemos la frente*) y por la fe inquebrantable en nuestro propio destino (*¡Aquí vive la fe del presente y en nosotros está el porvenir!*).

La partitura musical está escrita en compás de cuatro tiempos, con cuatro frases musicales simétricas y anacrúcicas de ocho compases cada una, en otras palabras, de un modo marcadamente tradicional. El estribillo del *Himno* se desenvuelve en la to-

nalidad de Re Mayor, mientras que las estrofas, todas ellas de carácter polifónico y ausentes de escritura solística, se desarrollan en La Mayor, tonalidad que funge de función dominante al centro tonal de la obra. La textura sonora maneja cuatro voces (sopranos, altos, tenores y bajo) de registros céntricos (herramienta compositiva a la que Lauro recurría con frecuencia al componer para intérpretes no necesariamente versados en el lenguaje musical). La escritura rítmica es, en un altísimo porcentaje, paralela y sistemática (otra herramienta tradicional que apunta a la simplificación interpretativa), con el uso de células rítmicas asimétricas que garantizan el vigor rítmico de la obra y algunas figuras atresilladas cuya responsabilidad es, a momentos, contener la natural inercia de la pieza y, en otros, resolver adecuadamente procesos silábicos o sinalefas inherentes a los versos. Desde el punto de vista formal, la obra es un *Rondo* (sin indicación de tempo, aunque, obviamente, de carácter vivo) en el cual a cada episodio estrófico le sigue un estribillo, incluyendo el que se interpreta a modo de Coda.

Todo este análisis es válido y, quizá a un músico, a un musicólogo o a un melómano con formación le diga algo. Sin embargo, considero que se ubica en una posición diametralmente opuesta al título que he querido darle a estos párrafos, el cual pretende, literalmente, obviar el protocolo que, en la inmensa mayoría de los casos, solemos dar a la interpretación, análisis, inclusive al uso de este tipo de composición. A mis oídos y a mi sensibilidad (ya que esas regiones del ser se dan la mano al momento de escuchar música) el *Himno* de la Universidad Metropolitana tiene un nivel de *elocuencia* muy particular, en el que coinciden y cooperan su escritura rítmica, su carácter francamente *cantabile* (en sus cuatro voces) y su estupendamente condensado proceso armónico. Me veo obligado a volver al término *naturalidad* con el que, quizás ingenuamente, pretendí asociar el talento de Antonio Lauro al inicio de estos párrafos. La obra, sin demandar recursos técnicos o interpretativos de envergadura, con un tratamiento maravillosamente diáfano en cuanto al ma-

nejo del lenguaje de la música y de la sinergia texto-sonido, logra una contundencia palpable, maravillosa, estilísticamente atemporal y de inmediata identificación con todo aquel que tenga un poco de oído natural y un vestigio de optimismo juvenil en sus venas. Tanto los versos de Rodríguez como el discurso compositivo de Lauro me traducen, considero que con verdadero afecto, natural esmero, enorme profesionalismo y genuina buena voluntad, la Universidad Metropolitana que conozco y que sigue mirando al futuro con el optimismo y la fe con que estos dos grandes artistas venezolanos la visualizaron hace ya 35 años.

BIBLIOGRAFÍA:

ADAMS, Henry (1980), *Interview: Antonio Lauro*, Guitar & Lute Magazine, Número 12, Galliard Press, Honolulu, Hawaii.

DÍAZ, Alirio (1980), *Música en la Vida y Lucha del Pueblo Venezolano*, Consejo Nacional de la Cultura, Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, Caracas.

LAURO, Antonio (1944), *Orfeones Estudiantiles y Restauración de Nuestro Folklore*, Revista Nacional de Cultura, Número 43, Caracas.

LAURO, Antonio y RODRÍGUEZ, Ernesto Luis (1975) *Himno de la Universidad Metropolitana*, reproducción fotostática del manuscrito.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1976), *La Música Popular de Venezuela*, Ernesto Armitano Editor, Caracas.
