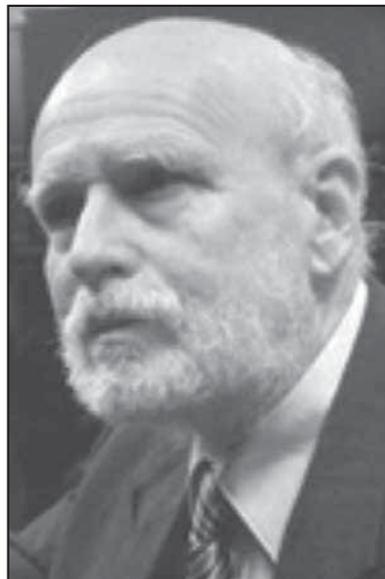


## Mario Alfagüell



Suplemento Cultural n.º 71;  
octubre-diciembre 2006

*Mario Alfagüell, compositor y profesor de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, compuso recientemente La fábula del bosque, ópera montada con la colaboración de las cuatro escuelas de arte de esta universidad.*

**Rafael Cuevas (RC):** *Mario, has sido profesor de Música; sos, además, un compositor que durante 37 años no se ha limitado a ser, nada más, un profesor de Música. ¿Cómo han incidido entre sí esas dos dimensiones?*

**Mario Alfagüell (MA):**  
Bueno, hay un nivel de complementariedad



porque, normalmente, me ocupo de cursos de Historia de la Música, de Apreciación Musical y de Talleres de Creatividad en el aula. Por eso tengo una relación grande entre el trabajo creativo, en mi escritorio, y el trabajo del aula. Hay una parte que no, que es composición independiente de ese trabajo creativo del aula, pero a menudo hay cosas que yo estoy experimentando en las clases que los alumnos, a su vez, también experimentan en sus respectivas aulas y el proceso es muy interesante, porque se descubren formas participativas de abordar el fenómeno sonoro, no con músicas ya hechas, sino con todo tipo de acontecimiento sonoro, a veces muy improvisados, y que también forman parte de mi música.

**RC:** *¿Se podría decir que hay una retroalimentación entre ambas?*

**MA:** Sí, en gran parte la hay. Por otro lado, trabajando en historia de la música estoy analizando constantemente las obras. Por un lado un análisis formal y, por otro —y principalmente—, un análisis de la vivencia que te puede ofrecer el enfrentamiento con una música. Por ejemplo, teniendo Haydn más de cien sinfonías, para qué vas a pretender que los alumnos conozcan las cien; con que conozcan una o dos, ya las conocen (aunque personalmente no creo que valga la pena casi ninguna sinfonía de Haydn, hay cosas que nos pueden ofrecer mucho más). Porque si no tenés una selección crítica del pasado europeo, nunca llegás a lo nuestro. Además, haciendo un enfrentamiento muy vivencial de esas pocas obras características de diferentes épocas y autores estás revisando a maestros de los que podés aprender muchas cosas, y eso redundaba también en el trabajo que yo hago de la composición.

**RC:** *Le das importancia a «lo nuestro»...*

**MA:** Yo tengo argumentos desde hace muchos años que ya casi me aburrí de repetir. Desde el primer mandato de Óscar Arias yo traté

de hacer conciencia en este país de la importancia de plantearnos una música nuestra, revisando cuánta música del pasado europeo nos convenía tener presente con tal de que se abrieran espacios para lo nuestro. Todavía no se ha logrado porque, a nivel oficial, la presencia de la música nuestra es mínima; y uno de los argumentos es plantearse que seguimos en la colonia, en una posición neocolonial, mientras la peor pieza de Beethoven se valore mejor que la mejor pieza nuestra. Tal vez es un ejemplo demasiado radical, porque la música que hemos ido haciendo no sé hasta dónde pueda compararse con la de Beethoven; pero, por ejemplo, en sus obras podemos observar la ausencia de inspiración en calypsos, en tambitos... Su pastoral se inspira en los bosquecitos que hay alrededor de Viena y, evidentemente, si nosotros hacemos sinfonías pastorales inspiradas en el Mato Grosso o en el Zurquí, de pronto resulta que la inspiración de la naturaleza de una pastoral de Beethoven resulta muy subdesarrollada, o muy subdesarrollado su planteamiento rítmico frente a las locuras rítmicas que hay en Latinoamérica, sobre todo por influencia negra. Podemos ciertamente enriquecernos muchísimo con un Beethoven o un Shakespeare, pero no es suficiente: tenemos que tener un teatro nuestro, una música



nuestra. En nuestro país se dan aberraciones como que la música oficial nuestra vaya a Alemania a tocar una sinfonía de Beethoven y una cantata de Bach, y lo primero que preguntan los alemanes es por qué no llevamos una obra costarricense, y entonces se interpreta una piecita, la más chiquitita de Benjamín Gutiérrez, por ejemplo, la de menor importancia, en vez de llevar un oratorio, una sinfonía, una ópera, un concierto. Sobre todo que al hacer la cantata de Bach estamos haciendo una obra inspirada en la *Biblia*. Todo el planeta conoce bastante lo que se plantea en la *Biblia*. ¿Por qué no exportamos oratorios o cantatas inspirados en las cosmovisiones indígenas costarricenses, centroamericanas, si es que queremos enriquecer el planeta con cosas que no se conocen afuera? Con eso matamos varios pájaros de un solo tiro, como desarticular la falacia de que este es un país en donde no hay nada que ofrecer, pues no hay nada original, y dejamos de reproducir obras que circulan en discos por todos los supermercados del planeta. Debemos enriquecer el planeta con aportes costarricenses, como las traducciones de Shakespeare de Joaquín Gutiérrez reconocidas internacionalmente, la música de Carlos Enrique Vargas para la *Antígona* de Sófocles (una nueva reflexión después de veinticuatro siglos), las

esculturas de Paco Zúñiga... Nosotros tenemos mucho que ofrecer. A nivel oficial hay presencia, en algún sentido, de los demás campos del arte, pero la música nacional está casi más proscrita que el ejército. He tratado de crear conciencia sobre esto con mis alumnos durante muchísimos años, pero la situación no mejora. Tampoco hay solidaridad entre los colegas.

**RC:** *Digamos que se combinarían dos cosas: una mentalidad colonial y un infierno grande en un pueblo chico...*

**MA:** Sí, exactamente, algo así. Pero bueno, de todas formas yo tampoco tengo grandes esperanzas de que lo que uno haga en el campo cultural o en ningún otro pueda construir un mundo mejor que el que parece que tenemos. Sin embargo, hay necesidades: yo necesito estar componiendo, tengo prácticamente una adicción a hacerlo y espero que alguna de esa música que he hecho en 37 años de trabajo vaya quedando y pueda tener, eventualmente, utilidad hoy o más adelante, en otros lugares o aquí.

**RC:** *¿Cuando componés, en tu trabajo creativo, existe algún tipo de leitmotiv, o algún tipo de constantes inspiradoras?*



**MA:** Claro que sí. La mayoría de la música mía está construida a partir de canciones recopiladas por Emilia Prieto. Acordate que Emilia Prieto salió diciendo que este país siempre presentaba a Guanacaste como lo único propio, pero que «el folclor no se puede anexar»; Guanacaste es Guanacaste y el Valle Central, los cartagos, como nos llaman en Guanacaste, somos otra gente. En el Valle Central hay otro clima, otro grupo humano de mucho menor mestizaje que en Guanacaste; tampoco somos negros de Limón, tampoco somos indígenas. Somos el sector más blanco, más occidental del país. Las canciones recopiladas por Emilia Prieto son canciones españolas que andan por toda Latinoamérica. Yo me identifico poquísimo con los calypsos y con la cultura afroamericana; me interesan muchísimo en cuanto a riqueza rítmica, pero yo no me identifico con ellos. Tampoco me identifico tanto con los güipipías y las cosas tan alegres de Guanacaste, ni con lo indígena porque lo conozco poquísimo y además el país siempre se ha empeñado en demostrar que no tenemos indígenas. Entonces, sin más, yo empecé a componer utilizando principalmente material de Emilia Prieto, aunque también algunas cosas indígenas o de Limón. Es por eso que me doy cuenta de la riqueza cultural que hay

en este país y que, más bien, esa es la materia prima para la composición. Prácticamente todo lo que yo hago está inspirado en material de ese tipo, sobre todo porque son ritmos ternarios que los mercaderes de la música de consumo, de las grandes transnacionales, eliminaron hace varias décadas; está prohibida la música ternaria. Nunca he entendido por qué si gran parte de la música latinoamericana occidental es de ritmos ternarios equivaliendo a los binarios. Es como los que han llamado aquí tambitos, pasillos colombianos, guapangos mexicanos, malambos argentinos, que es música binaria, ternaria y cuaternaria al mismo tiempo; eso es una riqueza rítmica que Europa logra solo en algunos momentos o en pocas zonas geográficas: en un Guillaume Dufay del siglo XV, que es música refinadísima, o en música del siglo XIV en ciertas «locuras» rítmicas que hacían, esa es música europea muy refinada, o en zonas de gran riqueza rítmica como los Balcanes o España. Yo me he puesto a trabajar, entonces, ese tipo de música durante muchos años, porque realmente siento que es el crisol que podemos explotar para hacer algo basado en lo nuestro.

**RC:** *Después de, como dijiste, 37 años de estar trabajando en esta*



***dirección, ¿qué hallazgos personales tenés en ese sentido?***

**MA:** Sí, eso es lo interesante, porque lo que realmente estoy haciendo es una propuesta. Yo no pretendo tener demasiado control sobre lo que hago. Siento que hay una parte importante inconsciente que no se puede controlar. Siempre el poeta escribe una cosa y llega después un analista inteligente y descubre lo que el poeta no se había dado cuenta. Por lo tanto, pretender hacer una música de la que se tenga un dominio total es bastante utópico; muchas cosas las hago por ocurrencias intuitivas que no reviso mucho. Trabajé recientemente en la ópera *La fábula del bosque*, que fue compuesta de una vez en limpio. Tenía hojas de borrador para ir revisando estructuras que quería decidir mejor cómo armarlas, pero la mayoría de esos momentos fueron compuestos directamente en limpio. Manejé algunos materiales con los que estoy trabajando hace varios años, como una canción indígena bribri curiosísima, que usa solo cinco notas de un conglomerado que no es una escala occidental (cinco notas realmente rarísimas que el maestro Edwin Méndez descubrió que usan todos los intervalos de nuestra música, exceptuando el tritono, que es un intervalo que a mí no me gusta

—esa es una casualidad de la que no me había dado cuenta—), así que procesando esas cinco notas para adelante y para atrás, más las siete notas restantes, tengo un infinito de posibilidades para hacer música durante hora y pico que tarda la ópera. Es más, casi toda la música que hago desde hace unos dos o tres años está hecha sobre esa melodía bribri, porque los sonidos complementarios se pueden convertir en acordes —por si se quieren usar acordes dentro de la coherencia de lo que estás armando— y eso lo combino con lo que se me ocurra, tratando de crear, en general, momentos de libertad rítmica, de ambigüedad rítmica, de inexactitud rítmica, y momentos que hacen mención a esos ritmos latinoamericanos de gran riqueza.

***RC: ¿Y por qué te interesa la ambigüedad y la inexactitud en tu música?***

**MA:** No sé. Yo soy muy ambiguo en muchas cosas de mi vida. Mi esposa Carmen Méndez dice que a mí me gustan las discusiones teológicas porque me complace la incertidumbre, que me gusta mucho la duda y me realizo en ella. Así como hay gente que necesita vivir con base en dogmas, no solo respecto a cuestiones teológicas, sino también científicas o políticas, a mí me fascina la



incertidumbre. Por ejemplo: ¿Qué gana el hombre con que seamos monoteístas o politeístas? ¿Qué gana y qué pierde? En lugar de pensar que hemos alcanzado un gran logro histórico con el monoteísmo, me parece que a lo mejor es más importante cuestionar si en verdad existe esa dimensión superior. Y así en todos los campos. Entonces, momentos rítmicos de diseño ambiguo en parte son herencia impresionista, en parte son herencia del canto gregoriano (porque se basa en un texto que normalmente es una prosa y tiene sus acentos, que son muy irregulares), y eso me gusta contrastarlo con los momentos de riqueza rítmica. En la naturaleza no hay bajos de Alberti, ni cadencias de dominante y tónica; en cambio abundan los fenómenos y las sonoridades imprevisibles: los relámpagos, los truenos, el viento en el follaje de los árboles, el oleaje...

**RC:** *Con respeto a La fábula del bosque, ¿cómo te sentís?*

**MA:** Bueno, contentísimo porque realmente se logró tener una cobertura nacional extraordinaria. Nos donaron ochenta anuncios en las paradas de autobuses (los llaman *mupis*). La prensa escrita, la radio y la televisión hicieron mucha difusión. *La fábula del bosque* tuvo durante un mes una presencia como

tienen normalmente las cosas de consumo masivo, lo cual es totalmente inusual para una ópera nacional. Que se lograra esa cobertura, que hubiera tantas presentaciones y que gustara tanto a mí me sorprendió. A mí no me gusta la publicidad, las entrevistas por el periódico y las fotos; me interesa estar sentado trabajando en el amanecer, con vista a la montaña, pero ya la ejecución de la música, la divulgación, no me gusta. Yo casi ni el teléfono uso, si hay que llamar a alguien mil veces para montar una ópera me siento inoperante. Por suerte eso lo hizo el CI-DEA y Carmen, mi esposa, a ella le gusta muchísimo hablarle a la gente y emprender cosas. Tengo tantos años trabajando en el escritorio unas notitas dibujadas que hacen lo que yo quiero y no lo que quiera la gente, que me desespera estar haciendo ese tipo de trabajo. Porque además hay personas que se dedican a poner obstáculos y las gestiones se convierten en trámites engorrosos, sin sentido. Por eso no me gusta emprender nada sino estar componiendo mis cosas. Soy tan abúlico, que para mí es extraordinario que la obra tuviera tanta presencia. Daniel Gallegos dijo «esto es un hito en la música nacional», y otros dijeron «la Universidad Nacional inició una nueva era en la música costarricense». La crítica colombiana Cecilia Casas,



de la Universidad Nacional de Bogotá, que vino a hacer comentarios sobre la obra y a preparar al público, decía: «No veo ninguna universidad latinoamericana emprendiendo una ópera, además propia, con material nuestro». Estaba fascinada. Entonces realmente me tiene muy contento porque además los artistas hicieron cosas lindísimas; los cantantes hicieron maravillas; fue muy original porque, como los cantantes no iban a poder casi ensayar por falta de tiempo, la escenógrafa, Pilar Quirós, y el director, Luis Carlos Vásquez, los colocaron en unos troncos de árbol desde los cuales terminaron dialogando, y conforme la obra fue madurando —sobre todo en las últimas presentaciones—, fueron adquiriendo más solvencia. Además, toda la obra estaba representada por actores y bailarines, eso la hizo más original, porque renovó el género. En lugar de ser la ópera una obra de teatro en donde se canta en vez de hablar, los cantantes casi no hacían nada y los bailarines y los actores fueron los que representaron todo lo que el texto extraordinario de Fernando Centeno Güell decía.

**RC:** *¿Por qué escogiste ese texto?*

**MA:** Bueno, te voy a decir: hace muchos años me encontré con el doctor Luis Barahona en la Feria del

Agricultor en Moravia y le conté que yo estaba haciendo algún proyecto musical, y me dijo que por qué no hacía una música con *La fábula del bosque*: «Dígale a su pariente que le consiga una edición» me dijo, porque la obra nunca ha circulado mucho. Fernando Centeno era primo hermano de mamá y, a veces, cuando tenés un personaje conocido en la familia, como que lo ves menos que otras personas. Realmente, entonces, no sé por qué hasta ahora hubo ocasión de sentarme a hacer una obra con ese tipo de texto. Y realmente me fascinó porque es muy profundo, muy filosófico y tiene una gran cantidad de imágenes que es prácticamente imposible de llevar a escena. Yo tomé la obra del principio hasta cierto punto y de cierto punto hasta el final. Nos quedaron como treinta personajes y nos era imposible presentar a todos. Pero también eso es un hito en la ópera, aunque este es un género en constante renovación.

**RC:** *¿Y desde el punto de vista compositivo?*

**MA:** Me sentí muy bien con eso, porque es una primera obra en grande que se pudo montar. Edwin Méndez encuentra que es una obra de gran madurez que casi reúne lo que yo he trabajado tantos años.



Yo todavía no estoy seguro, porque además no la conozco tanto. Aunque parezca contradictorio, ir a los ensayos o escuchar las grabaciones me demanda muchísimo esfuerzo, me resulta agotador y angustiante. Es lindísimo componer, pero una vez que has compuesto la obra, el montaje de esta no me resulta cómodo. Entonces, realmente, todos los que montaron la fábula y los cantantes conocen mucho más la obra que yo. En mi casa los muchachos, en la mesa, piden los platos de la comida cantando diálogos de la ópera, y cuando íbamos a las giras a Guacaste y Pérez Zeledón, los actores y bailarines también lo hacían. Yo soy el que menos conoce la ópera realmente, porque no me he puesto ni a estudiarla ni a analizarla, pero sí noto cosas que me parecen bonitas. Creo que yo podría enriquecerme más teniendo una vivencia más completa de esa obra.

**RC: Mario, ¿en qué estás trabajando ahora y qué perspectivas tienes hacia delante?**

**MA:** Bueno, casi no paro de componer. Como son tantas las cosas que compongo, la mayoría de mi obra está inédita y sin estrenar. Ahora, después de *La fábula del bosque*, hice otras dos sinfonías, la *Opus 177* y la *Opus 180*. Cuando se le

dio en la Universidad Nacional el doctorado a Ernesto Cardenal, salió en el periódico de la universidad, en *Campus*, un artículo que él envió al Congreso de Paz en Berlín al que no pudo asistir. En él decía que Bush era el nuevo Hitler, y encontré que había momentos tan lúcidos en ese artículo que hice una sinfonía para dos orquestas de arcos con un narrador, y que pueden hacerse, si solo hay presupuesto para contratar a pocos músicos, con dos quintetos de arcos: dos violines, viola, violoncello y contrabajo en cada grupo, y el narrador va diciendo ese texto de Cardenal, ordenado en otra forma y con una síntesis. Entonces resultó eso tan curioso, una sinfonía con un narrador sobre un tipo de texto que normalmente no se usa en música. Pero hay que recordar que en la historia de la música hay muchas piezas basadas en textos no simplemente políticos, que podían tener poco contenido poético, pero con un contenido humano muy grande; empezando con un Beethoven, totalmente identificado con la Revolución francesa. ¿Por qué no vas a tomar un texto lúcido como el de Ernesto Cardenal? Luego, ahora acabo de terminar otra sinfonía, la *Opus 180*. También está basada en esta canción bribri a la que le sigo encontrando posibilidades curiosísimas totalmente inagotables. Porque



lo que he trabajado de Emilia Prietson, a lo sumo, unas siete canciones, y les he dado vuelta durante años y años, encontrándoles siempre nuevas posibilidades.

Sigo haciendo constantemente obras para piano. De algunas ni me acuerdo. Descubrí encima del piano (que cuando es de cola se convierte en bodega), debajo de muchas partituras, unos cuasi-valsos, que son como treinta, compuestos hace un tiempito, después de *La fábula del bosque*. Son valsos a ratos porque, como decía antes, gran parte de la música tradicional latinoamericana es ternaria: valsos, mazurcas, minués venidos de Europa y transformados aquí, por todos lados todo el mundo tiene valsecitos en Latinoamérica. Hay un compositor chileno, Guillermo Ríffo, que coincide conmigo en eso, que hay que seguir haciendo música en ritmos ternarios, porque es más nuestro que lo que nos impone la industria cultural. Hay que mantener viva toda esa tradición que nos viene de España y que se transformó en toda Latinoamérica, y que además es una contrapartida de todo lo afroamericano que, normalmente, no es ternario. En general, siempre estoy haciendo una obra grande: una sinfonía, un oratorio... pero durante el tiempo que estoy haciendo esa obra, como por higiene

mental, compongo piezas pequeñas para piano o para solistas que son como más tranquilas y de componer descansando, en forma mucho más directa, más intuitiva.

**RC:** *¿Cómo es tu ritmo de trabajo? ¿A qué hora componés, en dónde, cómo?*

**MA:** Bueno, trato de levantarme prácticamente siempre a las cuatro de la mañana, para que cuando el resto de la familia y los vecinos se levanten, sobre todo en días feriados, yo ya haya trabajado varias horas, mientras todos dormían. Casi siempre quiero ver el amanecer y además me pongo a oír música que me guste, a Debussy, a Beethoven, música que me gusta mucho ponerla mientras estoy componiendo. Solo que tenga que revisar en el piano algo entonces apago la música. Se supone que a Bach antes de componer siempre le gustaba tocar Vivaldi, música para él muy espontánea, y que eso lo inspiraba. Claro, él no tenía aparatos que reprodujeran la música. Entonces yo pongo una música ambiental, Sibelius, por ejemplo, también me gusta muchísimo, y música que siempre tiene que estar muy relacionada con el día: si el día está oscuro yo no puedo oír música optimista de Beethoven; a veces me pongo a oír los cinco conciertos para piano de Beethoven, uno tras otro para que me duren una



CC BY NC ND  
Licencia Creative Commons  
Atribución-No-Comercial  
Sin Derivadas 3.0 Costa Rica.

buena parte de la mañana. Pero si la mañana se pone muy oscura, entonces ya eso no me calza, entonces tengo que poner otras cosas que concuerden con el clima que tiene ese día. Esa es una cosa muy curiosa que siempre he hecho. También hay cierto tipo de música que oigo de noche, música de cámara, música para piano, óperas, Puccini y alguna música antigua me gusta mucho, hay unas locuras de la música europea del siglo XII, XIII, XIV. En general, yo oigo música de la llamada clásica. Escucho poco o casi nada de radio, y no veo televisión, así que no conozco lo que está sonando, más bien son los alumnos los que me cuentan. Tengo un equipo de ángeles de la guarda que me protegen de la omnipresente

invasión de baratijas culturales ineludibles: la lambada, Shakira, etc. Entonces, por suerte estoy desinformado de los gritos de la moda, y no conozco lo que circula. Me encanta también componer al atardecer, pero por ahí de las cinco de la tarde me llega la angustia de que vaya a oscurecer y se me acabe el paisaje, porque yo quiero componer con luz natural y viendo sus transformaciones, a diferentes horas del día, sobre las Tres Marías y el volcán Barva. Temprano en la mañana me molesta mucho tener que encender la luz, sobre todo si es amarilla y me echa a perder la luz del amanecer, pero tampoco puedo componer con la poca luz que hay cuando amanece. Ese es el clima que yo necesito para componer.

