

(pensamiento), (palabra)... Y obra

Pensamiento palabra y obra

ISSN: 2011-804X

Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional

Valencia Hernández, Esneider; López-Gil, Gustavo Adolfo; Ríos-Gómez, Lorena
CONFLUENCIAS DE MÚSICAS POPULARES Y TRADICIONALES
EN LA OBRA DE CÁMARA DE ALDEMARO ROMERO ZERPA*
Pensamiento palabra y obra, núm. 19, 2018, Enero-Junio, pp. 8-25
Facultad de Bellas Artes Universidad Pedagógica Nacional

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=614164649002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UPEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

CONFLUENCIAS DE MÚSICAS POPULARES Y TRADICIONALES

En la obra de cámara de ***aldemaro romero zerpa****

Esneider Valencia-Hernández
Gustavo Adolfo López-Gil
Lorena Ríos-Gómez

¿Estudiamos las músicas latinoamericanas
por músicas o por latinoamericanas?

MIRANDA Y TELLO, 2011, p. 31.

* Este artículo es parte del resultado del proyecto de investigación “Confluencias en un músico viajero: estudio de la obra de cámara de Aldemaro Romero”, el cual tiene como objetivo esencial develar los elementos constitutivos de los ensambles de cámara de este compositor que incluyen el saxofón, dando cuenta de las confluencias musicales y las dinámicas de cambio cultural presentes en este repertorio.

Resumen

Este artículo explora la confluencia entre músicas populares y tradicionales de América Latina en las obras para orquesta de cámara y solista (saxofón) del compositor venezolano Aldemaro Romero (1928-2007). Da cuenta de dinámicas de cambio cultural y su afirmación en el hecho musical, las cuales ponen de manifiesto una problemática alrededor de la identidad cultural en la obra de los compositores latinoamericanos desde la segunda mitad del siglo xx. La música que Romero escribe en los últimos diez años de su vida, bien puede condensar las influencias y experiencias que este importante músico tuvo a lo largo de su carrera. En este periodo, su producción musical alcanza el pico máximo, llegando a 83 obras, las cuales involucran una amplísima variedad de formatos, entre los que se cuentan conciertos para todos los instrumentos sinfónicos —y para otros no tan convencionales—, cantatas, oratorios, música de cámara y piezas sinfónicas. Su obra constituye un patrimonio cultural de América Latina que toma todavía mayor fuerza en su último periodo compositivo, aún poco conocido.

Palabras clave: Aldemaro Romero; músicas populares y tradicionales de Latinoamérica; música de cámara latinoamericana; saxofón latinoamericano

Confluences of Popular and Traditional Music in the Chamber Work of Aldemaro Romero Zerpa

Abstract

This paper explores the confluence of popular and traditional Latin American music in the chamber orchestra and soloist (saxophone) works of Venezuelan composer Aldemaro Romero (1928–2007). It accounts for the dynamics of cultural change and its affirmation in music, revealing an issue regarding cultural identity in the work of Latin American composers since the second half of the 20th century. The music Romero wrote during the last ten years of his life may well condense the influences and experiences

of this important musician throughout his career. During this time, his musical production reached its peak, with 83 works involving a wide variety of formats, including concerts for all symphonic instruments —and for other, not so conventional ones—, cantatas, oratorios, chamber music, and symphonic pieces. His work is a cultural patrimony of Latin America that takes greater force in its last composition period, which is still little known.

Keywords: Aldemaro Romero; popular and traditional Latin American music; Latin American chamber music; Latin American saxophone

Confluências de músicas populares e tradicionais na obra de câmara de Aldemaro Romero Zerpa

Resumo

Este artigo explora a confluência entre músicas populares e tradicionais da América Latina nas obras para orquestra de câmara e solista (saxofone) do compositor venezuelano Aldemaro Romero (1928-2007). Evidenciam-se dinâmicas de mudança cultural e sua afirmação no fato musical, que manifestam uma problemática ao redor da identidade cultural na obra dos compositores latino-americanos desde a segunda metade do século xx. A música que Romero escreve nos últimos dez anos da sua vida, pode condensar as influências e experiências que este importante músico teve ao longo da sua carreira. Neste período, sua produção musical alcança o máximo nível, com 83 obras que involucram uma amplíssima variedade de formatos, incluindo concertos para todos os instrumentos sinfónicos —e para outros não tão convencionais—, cantatas, oratórios, música de câmara e peças sinfónicas. Sua obra constitui um patrimônio cultural da América Latina que se fortalece ainda mais no seu último período compositivo, ainda pouco conhecido.

Palavras chave: Aldemaro Romero; músicas populares e tradicionais da América Latina; música de câmara latino-americana; saxofone latino-americano



¿Quién es Aldemaro Romero y cuáles son sus referentes?

Romero se caracterizó por ser un músico innovador, polifacético y audaz. Nacido en Valencia, estado de Carabobo, Venezuela, el 12 de marzo de 1928, nutrió su carrera de múltiples viajes y del continuo contacto con los músicos y agrupaciones latinas más importantes de su época. Desde niño estuvo inmerso en un entorno musical enriquecido por las actividades del quehacer profesional musical de su padre, director de banda, arreglista y pianista. Posteriormente, su formación fue delineada por las oportunidades laborales que se le presentaron en el transcurso de su vida de artista. En los últimos años se muestra en sus composiciones como un conocedor de los ritmos populares y tradicionales latinos y de los “secretos” y la pulcritud del virtuosismo dentro de la música erudita, con lo que logró la integración de estos dos complejos campos y acercó concienzudamente sus públicos, al punto de hacer difícil su categorización. Romero muere en el 2007, a los 79 años de edad, convertido en paradigma de la música venezolana.

En el ámbito académico, le correspondió compartir con una generación de compositores que, de acuerdo con los musicólogos Miranda y Tello:

Cerró el siglo [xx] transitando de un vanguardismo cada vez más redundante a diferentes lenguajes, volviendo la mirada a la tradición, a la música popular —folklórica y urbana—, al lirismo, reencontrándose con los intérpretes y con el público, pero siempre con una propuesta renovada en el uso de los lenguajes, con un aire fresco en el empleo de lo popular, con nuevas búsquedas tímbricas al usar instrumentos tradicionales, con cierto desenfado al retomar sistemas de organización del sonido anteriores (tonalidad, modalidad, pentafonismo) y formas históricas. (2011, p. 215).

No es casual, entonces, que podamos reconocer muchos de estos elementos en la obra de Romero, quien recibió, además, del lado popular y tradicional, el legado de las músicas venezolanas a través de su padre y del ambiente cultural de su pueblo natal. También, su espíritu inquieto lo llevó a documentarse y a investigar dicha herencia, hecho que se refleja en varios libros y artículos sobre estos temas, los cuales, aun con limitaciones, resisten una exigencia académica. Su decisión por la “música práctica”, la que se aprende y se hace en el devenir de la vida misma, lo ubica frente a circunstancias y dinámicas relevantes de la música popular en Latinoamérica e incluso, de gran parte del mundo eurooccidental. Estuvo en contacto con la *bossa nova* (género brasileiro de moda en los años sesenta), las transformaciones del tango argentino, las músicas afrocubanas en estrecha relación con el *jazz*, el flamenco, entre otras propuestas.

En un contexto más amplio, es necesario tener en cuenta que a la cultura en Latinoamérica le ha correspondido una función sustentadora de identidad, deconstrucción de una imagen civilizada y civilizadora, y en dicho juego, los creadores del arte se han debatido entre ser capaces de igualar el paradigma o reinventarse a partir de los elementos de su entorno (de ahí la pregunta del epígrafe). Su obra se ha erigido, entonces, en medio de esos discursos de identidad y cultura (mestizaje, transculturación, hibridez, heterogeneidad), del tránsito de lo colonial a lo moderno y a lo posmoderno que Beatriz Pantin retoma en los siguientes términos:

Estas identidades que intentan representar una sociedad nacional y/o latinoamericana, entran en crisis en los años 1980 en el momento en que colapsan los planes de desarrollo socioeconómico ‘hacia adentro’, para dar paso a procesos y discursos acerca de identidades étnicas, de género y con los conceptos de sociedad multicultural y ciudadanía. (2007, p. 226).

¿Cuáles son sus posibles confluencias culturales?

En primer lugar, debe señalarse una vertiente *tradicional y popular*. Sobre lo primero, debe tenerse en cuenta que la vinculación de instrumentos y de músicas tradicionales a los procesos creativos y a los contextos académicos musicales se vive en toda América prácticamente desde finales del siglo xix y, como es obvio, con mayor énfasis en las propuestas nacionalistas de la primera mitad del siglo xx. Romero recibe este legado y, hacia finales de siglo, es testigo del acercamiento frecuente a las fuentes tradicionales y populares. A modo de ejemplo, Jesús Echeverría (1951), a juicio de Miranda y Tello (2011, p. 219), rompe las fronteras entre lo culto y lo popular, al fundir la sonoridad del cuarteto clásico con la jarana y los elementos del huapango mexicano, y en Cuba, Efraín Amador (1947), guitarrista y laudista, introduce en los medios académicos métodos para el aprendizaje del laúd y el tres, cordófonos tradicionales.

Respecto a su intervención de las músicas tradicionales y populares venezolanas, Romero expresa: “Es que ninguna creación artística es estática” (Pacanins, 2006, p. 17) para dar cuenta de que él había recibido esa tradición de una manera y había puesto otros recursos que para los años cincuenta eran muy novedosos. Al mismo tiempo explica, también, por qué al final de su carrera estaba interesado en otras búsquedas más académicas. Es decir, una visión de prácticas musicales dinámicas, cambiantes. De acuerdo con Pacanins:

La experiencia de Romero como innovador de la música popular venezolana pudiéramos resumirla en dos capítulos: uno, el disco Dinner en Caracas de comienzos de los años 50; el otro, el movimiento de la Onda Nueva, durante los años 70. (2006, p. 54).

Desde su época como arreglista de la orquesta de Larrain (mediados de siglo) tenía esa curiosidad por explorar géneros tradicionales en formatos “estilizados” (entiendo el término como una elaboración moderna de elementos formales, tímbricos, rítmicos, armónicos y melódicos) y en ello fueron inspiración orquestas de salón como las de André Kostelanitz y Edmundo Ross, donde suaves melodías eran orquestadas para cuerdas, piano, saxofón, xilófono y, además, cumplían el propósito de “ofrecer música venezolana en formato de orquesta de salón” (Pacanins, 2009, p. 31).

Hasta finales de los años 60, la vida de Romero se había desarrollado principalmente en Venezuela y Estados Unidos (en este último país, por un periodo relativamente breve). A comienzos de la década de los setenta, el trasegar artístico lo llevó a vivir en Europa, principalmente en España y el Reino Unido. Es precisamente en España, donde convaleciente y tal vez con nostalgia de patria, se le ocurre la idea de componer sobre los aires propios de su tierra, e inspirado en la dinámica latinoamericana ya señalada, se da a la tarea de crear una versión internacional del

joropo. Así crea la onda nueva, que en sus propias palabras “no es otra cosa que la sustitución de una orquestación por otra. En vez de arpa, cuatro y maracas; piano, bajo y batería: el trío ideal para tocar música de *jazz*” (Pacanins, 2006, p. 18). Pero, como él mismo reconoce, tiene mucho de *jazz*, tiene nuevas letras, nuevas armonías, nuevos temas... “Aquello lo hice, sí, como compensación a las ondas brasileñas y argentinas del tiempo. Porque hacía mucha falta que Venezuela incursionara en el desarrollo musical contemporáneo” (Pacanins, 2006, p. 56)¹.

Sobre *lo popular* (sin considerar lo compleja que puede resultar esta categoría), debe recordarse que a Romero le corresponde vivir el posicionamiento de la música como industria cultural, con el advenimiento de los medios de comunicación masiva, dinámica que lo vincula con la televisión, las orquestas de radio y con la producción discográfica, entre otros desarrollos. Conoce así los grandes movimientos de las músicas populares del momento, frente a los cuales fija una postura vertical y enfática, aunque discutible: “Las músicas contemporáneas fundamentales de la humanidad son solamente dos: el *jazz* y el flamenco. Lo demás es todo derivado” (Pacanins, 2006, p. 25). Así, el compositor reconoce la influencia temprana de orquestas de *jazz* y de músicaailable para sus experiencias innovadoras: “Me atraía mucho, en los años cuarenta, el sonido norteamericano que en esa época estaba de moda, que era el de André Kostelanetz y Morton Gould. De allí salieron esos discos con violines y orquestas grandes” (Pacanins, 2006, p. 54). Es la época de su relación con la RCA Víctor como arreglista y director, su agrupación Al Romero Quintet pasa a formar parte del *staff* de *jazz* latino de este sello disquero. “Un sonido a lo George Shearing, con vibráfono, saxo, piano y sección rítmica que bien puede ajustarse al *standard* del *jazz*” (Pacanins, 2009, p. 38). *Venezuelan Fiesta* es el nombre de un joropo instrumental, vanguardista, a juicio de Pacanins, “donde se mezclan sabores pianísticos del tema ‘Salt penuts’ —puro Dizzy Gillespies be bopper—, con cierta escritura cuidada que preludia una posterior búsqueda académica” (2009, p. 43).

El compositor también muestra un interés particular por la música española, que se deja ver con cierta frecuencia en sus apreciaciones y, como es obvio, está

presente en su producción.² Incluso lo afrocaribeño lo concibe como derivado hispanoárabe: “SonS variantes del flamenco. ¿De dónde nació la rumba? De las cosas árabes. Ese merecumbé rítmico te lo introdujeron los españoles para toda tu vida. Y nosotros aquí lo llamamos rumba, rumbón, guaracha, salsa, pero es la misma vaina” (Pacanins, 2006, p. 29).

Aun en este universo de lo tradicional y popular, la obra de Romero cuestiona el límite poco claro entre lo comercial y lo artístico, entre las imposiciones de la gran industria y sus propias aspiraciones y la barrera puesta desde el lado académico ortodoxo. Su referencia a que “las sinfonías clásicas, cuyo mentor fundamental es Haydn, tienen un tercer movimiento que siempre es un rondó. Y un rondó no es otra cosa que una pieza de baile” (Pacanins, 2006, p. 17), es una forma de salvar esta distancia y de validar su uso como fuente primaria en algunas de sus obras sinfónicas. Por ello, ante la pregunta de si hay mucho de las experiencias como hombre de música popular en sus composiciones académicas, responde de manera enfática: “Claro que sí, porque yo compongo mucha música con sabor venezolano” (Pacanins, 2006, p. 28).

La segunda gran confluencia proviene del campo *académico* y debe situarse en primer lugar *La música de salón*. Si bien esta práctica se ubica para América Latina hacia la segunda mitad del siglo xix y comienzos del xx, es posible encontrar remanentes de esta estética en compositores como Romero, nacidos a comienzos del xx y cuya etapa productiva comienza hacia los años cincuenta. Influencia que trasciende además a prácticas musicales tradicionales y populares que en el caso de Venezuela se pueden seguir, por ejemplo, en la trayectoria del vals (el más claro antecedente del joropo, su “género nacional”, según algunos investigadores). Pero, también, es posible rastrear su huella en varios de los ensambles orquestales decantados como pequeños grupos de cámara para la práctica de estos ritmos y géneros que experimentan grandes transformaciones por las dinámicas culturales que se gestaron en este momento histórico, con el advenimiento de la grabación, del disco, del cine y la radio, como se dijo antes. Bajo estas circunstancias, dichas expresiones llegan

¹ Una explicación un poco más amplia en relación con la onda nueva puede verse en su libro *El joropo llanero y el joropo central*, 2004, p. 124.

² *Adiós Madrid y Hablaré catalán* (dedicada a la actriz catalana Mónica Randall) son ejemplos de su producción popular. *Canto a España, Obertura gitanag, Concierto para guitarra* son obras académicas que evidencian atributos de música española (Pacanins, 2006, p. 69).

a manos de creadores como Romero, que entienden su valor, pero que saben que su pervivencia radica en su posibilidad de adaptación y renovación permanentes.

Esta música de salón medió siempre entre lo académico formal, riguroso, ortodoxo y la apropiación más informal-popular con fines recreativos, lúdicos; por ello, fue ideal para aquellos que por diferentes razones no se sentían cómodos en las opciones que el campo erudito les ofrecía. Ahí tenemos a Romero al frente de orquestas de música popular, pero trascendiendo también el marco “limitado” que estas le brindaban.

De igual forma, desde los repertorios de salón del siglo XIX pueden observarse las confluencias de las músicas locales.

Se advierte claramente cómo el influjo de los compositores y solistas europeos —y también americanos [...]— conformó un singular espejo en el que lo otro, lo nativo, pudo observarse plenamente como un asunto de carácter local y no como parte de un nacionalismo incipiente o en etapa primigenia. (Miranda y Tello, 2011, p. 95).

Romero recibe entonces el legado de la música de salón y, desde ahí, realiza un recorrido que va de las orquestas de música tropical a las orquestas de radio y a la música internacional o música brillante³. Incluso, este recorrido puede ser asumido por algunos, en términos valorativos, como un paso cada vez más cualificado de la producción musical. Las dos últimas instancias aparecían como la posibilidad de acercar el arte a los sectores populares, una mediación entre las grandes obras y orquestas de la “música culta” y los repertorios que estos usualmente consumían⁴.

En segundo lugar, debe mencionarse *el papel del canon*, constituido, en la práctica académica, por unos compositores, unas técnicas y unos repertorios que se erigen, a través de su convalidación sociocultural, como paradigmas estéticos de un momento determinado. Por tanto, no está exento de tensiones de diversos órdenes. Para el caso de Romero, el concepto de canon se evidencia de varias maneras: por el desplazamiento de la música para el baile hacia la escucha racional; por el ideal de lo bello y lo sublime en la concepción sonora; por el derecho a una identidad, a una voz propia frente a la imperiosa necesidad de mostrarse a la altura de lo

³ “La orquesta Rafa-Victor se estrena a finales de 1947 y, de paso, lo estrena como director musical. Con ellos escribe, arregla canciones y dirige la sección de saxofones y trompetas propias de este tipo de bandas” (Pacanins, 2009, p. 31).

⁴ Al respecto pueden consultarse, entre otras, la propuesta de Waldo de los Ríos, Paul Mauriat y Frank Pourcel. Los comentarios que suscitan en Internet son insumo interesante para un estudio y dan cuenta de la tensión que sustenta la presente reflexión en torno a confluencias de músicas académicas y populares.



que se imponía como signo de civilización; por las tensiones entre romanticismo-nacionalista y el paradigma de modernidad; por la herencia de técnicas y estilos; por lo que es y no es música y ser músico en el contexto latinoamericano.

En las asociaciones constituidas en el siglo XIX para el “cultivo” de la música en toda América Latina, se instituyó el concepto de lo sublime en la música y el desplazamiento de su disfrute hacia la escucha pasiva, racional, silenciosa, circunspecta. “En el querer ser de la sociedad, se tendría —al menos en teoría— la suficiente educación musical para comprender las ‘sublimes oberturas y sinfonías’ a las que aspiraban no solo los venezolanos, sino los ilustres del continente entero” (Miranda y Tello, 2011, p. 65). En su propio recorrido, Romero empieza a experimentar este desplazamiento hacia una música más racional, a mediados del siglo XX, a través de la orquestación de temas tradicionales y populares de Venezuela y de otros países latinoamericanos en su exitosa serie denominada *Dinner in* propuestos para escuchar con “orquesta de salón”, que no para tararear o bailar⁵.

Pero no debe olvidarse el carácter construido del canon estético musical y, por tanto, su posibilidad de redefinición, de ahí, el llamado de Miranda y Tello (2011): “Lo que resulta inadmisibles es preservar a toda costa esa línea progresista que culmina en los autores del siglo XX americano” (p. 49).

Finalmente, debe analizarse en Romero el influjo del nacionalismo y la búsqueda de una identidad latinoamericana. La música ayudó en el siglo XIX a construir el concepto y el modelo de nación mediante esencialismos identitarios, cual invenciones mitológicas al servicio de determinados intereses: “La gloria de los países americanos no podía limitarse exclusivamente a las batallas ganadas contra los europeos, sino que habría de cifrarse en los más altos logros alcanzados en otras áreas y, particularmente, en las artes y las letras” (Miranda y Tello, 2011, p. 65). Y, según Pantin, en dicho proyecto de nación que conducen las élites latinoamericanas, “se intentan unir en una unidad indisoluble: el territorio, la población, la lengua, la cultura y la religión. Pero [...] la identidad no se llegó a librar de una caracterización descriptiva-peyorativa que va estar absolutamente mediada por la situación colonial” (2007, p. 166).

No obstante, fue solo a finales del siglo XIX y en la primera mitad del XX que se vio la necesidad de recoger de manera expresa en la obra musical rasgos propios de las músicas que se venían configurando a lo largo del continente como expresiones propias, en la dinámica artística conocida como “nacionalismo”⁶. A juicio de Miranda y Tello (2011), el surgimiento de una “expresión artística nacional” en Latinoamérica se da en concordancia con una necesidad común de encontrar “la identidad de nuestros pueblos en momentos similares y coincidentes, aunque las condiciones materiales fueran distintas” (p. 146).

Se considera a Vicente Emilio Sojo como el padre de este movimiento en Venezuela en el siglo XX.

Sojo inculcó en sus alumnos los ideales de la construcción de una música nacional venezolana, y fomentó el empleo de diversos elementos de la música popular y folklórica al que ellos respondieron [...] dejando para la historia obras ejemplares.⁷ (Miranda y Tello, 2011, p. 225).

5 Como referencia a la propuesta de *Dinner in* como música de salón, véase su biografía (Pacanins, 2009, p. 40).

6 “En la primera mitad del siglo XX, el fenómeno más significativo en América Latina fue el rápido crecimiento del nacionalismo en el desarrollo social y político del continente” (Behague, 1983, p. 183).

7 En relación, por ejemplo, con la fugaf compuesta por Romero con ritmo de joropo, ya Juan Bautista Plaza había compuesto en 1932 la *Fuga criolla*, para orquesta de cuerdas, basada también en patrones de joropo, en donde, según Behague, “el compositor amalgama con mucha eficacia ciertas figuras del acompañamiento de los arpistas populares (de un modo estilizado) con la naturaleza contrapuntística de la fuga” (1983, p. 228).



Es posible que Romero no estuviera interesado en una música nacionalista, pero sí era conocedor de la música venezolana y un convencido de las posibilidades sonoras de estos lenguajes y de una voz propia a través de ellos, lo cual no es otra cosa que el postulado fundamental de esta tendencia estética.

Por supuesto, el nacionalismo no fue la única tendencia musical en el siglo XX: aparecieron corrientes opuestas, transiciones y adhesiones a otros movimientos. El estilo impresionista francés se impuso en los años 20 como el “estilo moderno”, y “las obras de Stravinsky anteriores a la Primera Guerra Mundial aparecieron como los primeros ejemplos de modernidad y continuaron ejerciendo considerable influencia durante las décadas siguientes” (Behague, 1983, p. 348). La música dodecafónica, que se consideraba en la década de 1930 como la tendencia más radical, tuvo sus propios defensores (Behague, 1983, p. 386). Los años cincuenta marcan para este investigador el comienzo de una nueva era: la dependencia cultural disminuye considerablemente; América Latina se orienta hacia un mundo más cosmopolita; los elementos extranjeros continúan dominando, pero son deliberadamente asimilados dentro de un nuevo marco de referencia (selección cualitativa, imitación, recreación y transformación de modelos, de acuerdo con las condiciones locales y las necesidades individuales); se forman sociedades en cooperación con la International Society Contemporary Music; aparecen unos pocos estudios de música electrónica; se cualifica la enseñanza en algunas universidades; se recibe apoyo de radioemisoras estatales; se instituyen festivales de música nueva; se publican partituras, y se comisionan obras (Behague, 1983, pp. 405-407).

Este fue el contexto musical académico de Romero al cual no fue ajeno, y como expresan Miranda y Tello, los logros estéticos y técnicos, y el sello que imprimieron a la música del continente compositores tales como Ginastera en Argentina; Fabini en Uruguay; Villalobos, Camargo Guarnieri y Mignone en Brasil; Roldán y García Caturla en Cuba, y Chávez y Revueltas en México no pudieron ser evadidos como referencia por ningún compositor posterior a ellos (2011, p. 171).

¿Cómo se articulan y concretan dichas confluencias? Aspectos conceptuales

El análisis de la tensión entre lo culto-académico y lo popular en América Latina como expresión del cambio cultural ha estado frecuentemente mediado por la metáfora biológica-orgánica: mestizaje, hibridación, fusión, mezcla... Incluso el uso mismo de esta metáfora a través de la historia da cuenta de las transformaciones de dicha tensión. ¿Mestizaje como “blanqueamiento” para esconder las “impurezas de sangre” o como “síntesis de raza cósmica”? ¿Hibridez (lo híbrido) como “producto estéril” o como “cruce vigoroso”? ¿La búsqueda de los géneros musicales autóctonos “puros” o la fusión-mezcla como expresión de innovación y creatividad (las nuevas músicas)?

La idea de mestizaje, de blanqueamiento, se constituyó entonces en un “mito fundacional”, en “utopía” y “profecía positiva-salvadora” con un propósito político: el logro de la unidad en las jóvenes naciones. Su paso desde lo estrictamente biológico inicial a lo cultural llevó a la invisibilización de la multiculturalidad (o heterogeneidad cultural, para otros) existente en toda América Latina, situación que

intentó corregirse soloo cien años después, en las nuevas constituciones de fines de siglo xx (Pantin, 2007, p. 59).

Sobre la hibridación, esta autora, siguiendo a Rincón, propone: “Hoy la metáfora apunta sobre todo a proporcionar, más allá de los mitos de la autenticidad, la originalidad, la pureza, la no contaminación, y de las formas esencialistas de la identidad, un modelo para explicar inter-cambios culturales” (Pantin, 2007, pp. 202-203). El cambio del concepto de lo híbrido como algo positivo, a mediados del siglo xx⁸, o como mezcla de géneros y de distintos cánones (usado por el brasileiro De Campos en literatura latinoamericana), puede ser cercano a Romero en cuanto en su producción se mezclan músicas de diferentes ámbitos de procedencia (algunas con distintos grados de estigmatización —no resulta lo mismo en su momento, el de Romero, partir del *jazz* que de lo afroantillano, por ejemplo—), pero no en el sentido de corrupción de dichos géneros, de polifonía carnavalesca, de transgresión, sino tal vez ¿siguiendo la idea del blanqueamiento? ¿De emancipación de lo popular tradicional? ¿Como evolución “natural” de lo popular, “todo lo clásico en algún momento fue popular” —dice el compositor—? ¿Como alternativa para elevar el nivel de las músicas tradicionales y populares? Finalmente, el intercambio se da porque él es capaz de hacerlo, es decir, por su personalidad tozuda, rebelde, controversial y por su talento innato y, por qué no, ¿como respuesta a su propio ennoblecimiento? ¿Acaso lo híbrido en McLuhan como fuerza renovadora (Pantin, 2007, p. 106) proveniente de la introducción de los *media*, como técnica de producción, no pudiera verse en Romero como el vigor que adquiere un género tradicional colombo venezolano (un pajarillo) en forma de fuga (o viceversa, una fuga en pajarillo)?

Quizás la figura que mejor puede expresar la manera como se concretan estas confluencias estilísticas en la obra de Romero, es la del diálogo. No en vano, quienes lo conocieron lo describen en su vida cotidiana como un conversador proclive, que bien podía departir con el hombre común de la calle o interactuar con grandes personalidades del mundo del arte, del espectáculo o de la política. Esa postura abierta, sincera, directa, a veces obstinada y siempre crítica, la llevó a su obra musical: ella representa el diálogo franco, amplio y en igualdad de condiciones, para él, entre *lo culto-académico y lo popular-tradicional*. “Soy

creador de las dos cosas. [...] a la gente se le olvida que primero la música fue popular y después fue clásica. [...] Lo natural es incorporar los valores musicales del género popular al género académico” (Pacanins, 2006, p. 16).

En varios analistas existe una tendencia a identificar el verdadero aporte de la música latinoamericana del siglo xx solo en función de su nexa con lo popular⁹. No obstante, la dualidad ya estaba presente desde mucho antes. En el siglo xix, dicha identidad apuntó más a una visión de lo criollo, en el sentido racial, que no necesariamente implicaba la presencia de elementos tradicionales y populares y, contrario a lo que se acaba de argumentar, la identidad musical la construyeron estos músicos desde la ópera y sus valores, buscando parecerse a Europa (Miranda y Tello, 2011, p. 42).

En este complejo marco, que tiene antecedentes en profundas circunstancias históricas (como pude apreciarse en los párrafos anteriores), debe ubicarse el diálogo entre músicas tradicionales populares y académicas. De igual manera, también las prácticas musicales debían “blanquearse” y la pauta sería nuevamente impuesta por y desde la cultura dominante. El acceso de las músicas tradicionales y populares al mundo de lo académico, a la práctica orquestal centroeuropea, sería medio y propósito de dicho blanqueamiento al mismo tiempo.

Por ello, aunque Romero gozó de un relativo reconocimiento por su obra, los sectores académicos ortodoxos ejercieron cierta resistencia y no en vano buena parte de su “producción académica” está por conocerse. Pero, además, él mismo establecía diferencias:

La música popular no requiere estudio. Cualquiera con talento natural para la música puede ser un gran virtuoso [...] La música académica, la llamada clásica, requiere de estudio, requiere de la técnica, y esa técnica requiere de la disciplina. Hay que ajustarse a los cánones de lo que escribió el compositor en la partitura, bajo el texto original de la música. (Pacanins, 2006, p. 25).

En su argumentación hay varios puntos discutibles: la técnica, el estudio y la disciplina, obviamente, son elementos inherentes a cualquier proceso musical que aspire a “cierto” nivel. El punto es que Romero reconoce límites, pero, a diferencia de muchos otros, no los asume

como barreras infranqueables¹⁰ y como expresiones artísticas las pone en igualdad de condiciones cuando señala: “Hay cultura culta y cultura silvestre, pero todo es cultura siempre. En la poesía de John Keats, digamos, en la de Federico García Lorca o en la de Antonio Machado. Pero también es cultura la poesía del llano” (Pacanins, 2006, p. 60), o cuando en términos musicales específicos enfatiza: “La música se divide en dos categorías: la buena y la mala. Y hay buenas y malas en todos los géneros”. Es allí donde incluye lo popular y lo académico (Pacanins, 2006, p. 22).

¿Resultados de dicha confluencia?: un estilo propio¹¹

La utilización de instrumentos comúnmente asociados con músicas populares y tradicionales (en este caso el saxofón, el cuatro y las maracas) en el contexto de las obras de concierto de Romero, también deja entrever su posición frente a prejuicios antes mencionados sobre el uso explícito de elementos de las músicas populares en la música académica. Sin embargo, esta posición no debe entenderse como un paso natural de la música tradicional venezolana a un contexto sinfónico —por lo menos en su música—. Es evidente que Romero no pretendió crear obras sinfónicas con elementos de la tradición venezolana, por el contrario, hizo de un instrumento sinfónico (la orquesta) un medio para plasmar una música tradicional venezolana o latinoamericana en una dimensión internacional, lo cual significa emplear una técnica específica y la elaboración necesaria para utilizar dicho instrumento. Para dejarlo más claro, la obra sinfónica de Romero es “sinfónica” en cuanto su tímbrica y la técnica involucrada en su escritura, pero más allá de eso, su producción académica no es revolucionaria ni tiene pretensiones megalómanas o grandiosas: son un medio para presentar esta música en un contexto de mayor elaboración técnica, cuyo fin último es tener la capacidad de “hablarle” al mundo.

La relación estructura formal-eje tonal tiene, entre otras, la importante función de hacer inteligible el discurso musical. En palabras sencillas, estos elementos permiten percibir la música como un discurso hilvanado y coherente.

10 “He used the instrument [saxophone] to highlight his notion that no barriers between classical and popular music should exist” (Valencia, 2013, p. 72).

11 En consonancia con la definición del Diccionario Oxford, se entiende *estilo*, en este artículo, como el resultado en los usos característicos de forma, textura, armonía, melodía, ritmo y *ethos*; presentado por personalidades creativas, condicionadas por factores históricos, sociales y geográficos, concretando recursos y convenciones. Robert Pascall. “Style”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed May 23, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27041>.

8 Véase por ejemplo Ernesto Sábato para referirse al tango (Pantin, 2007, p. 110).

9 Véase Miranda y Tello (2011, p. 41), aludiendo a la visión de Carpentier.

De hecho, la forma es uno de los aspectos de mayor complejidad dentro de los problemas del arte y, en el caso del desarrollo de las músicas centroeuropeas, tomó cientos de años de depuración para llegar a la elocuencia de las formas musicales del romanticismo alemán del siglo xix. En este contexto, surge la histórica pregunta sobre el aporte de los músicos latinoamericanos con respecto a una identidad sonora.

La identidad no solo se cifra en las piezas que denotan un sabor local, una alusión a las músicas nativas o a la confluencia de otros estímulos musicales [...] sino también en la adopción de las formas cosmopolitas europeas, que se sintieron tan propias o más que las piezas locales. (Miranda y Tello, 2011, p. 94).

En este sentido, puede citarse un particular “diálogo” entre dichas *formas* y las apropiaciones y trasformaciones de estas que se da en algunas músicas de Latinoamérica —ejemplo concreto las piezas de este estudio— y que se comunican de vuelta con su fuente. Es el caso de *Concierto for Paquito* (1999), donde la forma *conciertoc* toma su más tradicional acepción, conservando la estructura de sonata clásica conformada por tres movimientos, i. *Allegro*, ii. *Andantino*, iii. (Sin indicación), y con un solista que hace gala de un gran virtuosismo instrumental frente a la orquesta; donde, sin embargo, Romero utiliza estructuras rítmicas que generan polirritmias y patrones sincopados representativos de algunas músicas de Latinoamérica. Cada movimiento tiene un marcado cambio de carácter que combina aspectos distintivos de diferentes géneros, sonon identificables patrones de la salsa y *bossa nova* en el primer movimiento, de la danza y el tango en el segundo movimiento y de joropo-tango en el tercer movimiento.

Un caso más excepcional de estas transformaciones y “diálogos” de ida y vuelta toma giros casi dramáticos en el caso de *Bienmesabe*, donde una forma musical criolla (la revuelta) se superpone a una narrativa sinfónica. En la primera gran sección es posible identificar segmentos claramente diferenciados por sus ejes tonales y temáticos. Sin embargo, la obra posee una peculiar construcción, en la que Romero no desarrolla los temas de forma tradicional (lo que usualmente implica tomar una idea y explotarla hasta sus máximas posibilidades), pues está concebida como una secuencia de episodios que, aparentemente, no responden a una organización que se identifique con las estructuras formales tradicionales de la “música arte” occidental. Esto

no debilita de ninguna manera su cohesión e integridad como un todo que se sustenta y justifica en sí mismo. Se presenta, entonces, la pregunta: si la estructura formal de *Bienmesabe* no corresponde a formas asociadas con la *práctica común*, ¿a qué tipo de estructura se atiene el compositor para que dé soporte coherente a su discurso? Esto puede entenderse mejor a la luz de las influencias presentes en la música de Romero. Como ya se expuso, el compositor tiene un conocimiento profundo de las músicas tradicionales venezolanas y hace un uso consciente de sus elementos — melódicos, armónicos, rítmicos, tímbricos y formales— como material en sus composiciones¹².

En dichas prácticas, existe un *aire* conocido como *revuelta*, el cual se identifica por unas secciones claramente determinadas por sus características rítmicas, melódicas y, sobre todo, armónicas. En un artículo escrito por el músico Fernando Guerrero (2001), se define como “[...] una encadenación de piezas, organizadas de manera fija, contrastantes en cuanto a la disposición de las armonías, lo cual permite el reconocimiento del trozo y del que sigue” (p. 76). En el mismo sentido, la pianista Claudia Calderón (2015) se refiere al entreverado como un “conjunto o sucesión de golpes encadenados en una sola pieza, alternando inclusive con partes lentas, a la manera de una suite continua como la Revuelta Tuyera, propia de la música del joropo central de Venezuela” (p. 427). Romero, por su parte, define *la revuelta* (la que denomina como el gran joropo central) como “una forma compleja que consta de siete partes: pasaje, entrada de yaguazo, yaguazo, corrido, guabina, marisela y llamada del mono o del coco” (2004, p. 93).

La primera gran sección de *Bienmesabe* (compases 1-124) está compuesta por temas de ocho compases, en su mayoría *anacrúsicos* y organizados en *subfrases* de cuatro compases en forma de pregunta y respuesta, sin desarrollos temáticos posteriores. La sección se divide en cuatro ejes tonales principales, los cuales dan cuenta de su estructura formal. El primer eje presenta el episodio A y establece su tonalidad en sols menor, el segundo, que incluye la presentación del episodio B, modula a su relativo mayor (sis bemol mayor). Al respecto, es importante la observación de la pianista Claudia Calderón (2015) sobre la estructura armónica y rítmica del pasaje, en la cual destaca como característico: “El inicio con modulación a la subdominante o en el caso de pasajes en tono menor, la modulación al relativo mayor a la entrada de la sección B, la cual sirve, además de introducción” y su base o estructura rítmica del golpe de *corrío* a un tempo mucho más moderado (p. 428).

Estas observaciones podrían explicar algunas particularidades en *Bienmesabe* tales como la falta de una introducción, su tempo sosegado y cadencioso y el movimiento armónico entre el episodio A y el B (un movimiento poco común de las estructuras formales de la *práctica común*). Subsecuente a los episodios temáticos A y B, comienza una sección corta a manera de transición que establece como eje tonal principal rer mayor (compases 27 a 46). Este segmento tiene como particularidad el cambio del ritmo armónico que Romero ha venido utilizando hasta este momento en la obra (II-V7-I), pues posterior a un breve puente armónico (II-V7 ½ III/I-IV ½ IIº-V7½ I) ralentiza su intensidad a un acorde por compás y cambia las funciones armónicas a tónica y dominante. Estas características se aproximan a la descripción que Guerrero (2001) hace sobre los trozos subsiguientes al pasaje, denominados entrada del yaguaso y yaguaso, como una “secuencia de tónica - subdominante - dominante en doble tiempo”, donde “luego se elimina la subdominante y se continúa con una secuencia que transcurre en tónica (I) y dominante (V-V7) por dos compases cada una” (p. 76).

Una vez concluido el episodio transicional, se llega a un segmento de intrincado movimiento armónico (episodio C) dividido en dos secciones que se caracterizan por el uso constante

de la secuencia II-V7-I —y sustituciones derivadas de esta—, donde predominan las modulaciones a ejes tonales a intervalos de tercera y, especialmente, a distancia de tritono. Aflora en este segmento la vena jazzística de Romero y con ella una importante característica de su música: la hibridación de estilos¹³. Esta sección (tema c) tiene, además de los giros armónicos propios del *jazz*, estructuras asociadas a la música tradicional venezolana —que en este caso sugiere la estructura de *revuelta*—. Si se continúa la secuencia de partes de *la revuelta* expuesta por Romero, llegaríamos a las secciones entrada de la guabina y guabina, que Guerrero (2001) describe como “la parte más rica en armonía [...] se parece al pasaje, en cuanto a ser sosegada y tener dos partes, pero constituye una preparación para encadenar la parte final de la pieza” (p. 76). Todos estos elementos que describe Guerrero encajan con lo que sucede en este momento de la pieza, pues tenemos en el inicio de este trozo una alta movilidad armónica, un segmento principal (guabina) dividido en dos partes —compases 59 a 72 y 73 a 86— y la preparación para lo que será el final de la primera sección de la obra, que en el esquema propuesto por Romero corresponde a *la marisela*.

El último segmento de la sección (compases 87-126) utiliza como base armónica una progresión estable de ½: I-IV7 ½ IIº-Vº7:½ en la tonalidad de rer menor. En esta sección, Romero resalta la parte solista, pues una vez expuesto el *ostinato* rítmico introducido por las cuerdas y establecida la progresión armónica fija, la atención se centra en el despliegue técnico y musical presente en la línea melódica principal. Estos elementos coinciden en buena medida con la descripción que Guerrero (2001) hace de *la marisela*: “Es la parte más lucida [...] constituye un registro del instrumento y una demostración del virtuosismo del intérprete [...] se desarrolla en forma instrumental” (p. 76), comienzo enérgico con un movimiento de bajos en octavas, interludio seguido de variaciones, conclusión sobre cadencia perfecta (tónica-cuarta-dominante-tónica), que denomina “la llamada del mono o del coco”.

Después de evidenciadas las coincidencias armónicas y formales entre la primera parte de *Bienmesabe* y la estructura de la *revuelta*, es poco probable que el compositor no haya tenido en mente (consciente o inconscientemente) qué elementos formales estaba utilizando para elaborar su obra. Sin embargo, es indudable que los recursos utilizados por Romero se manifiestan de manera sutil y diferente, si se quiere más sofisticada, de como sucedería en una *revuelta* interpretada por una agrupación tradicional.

Para Romero, los grandes géneros populares del siglo xx son en su mayoría escritos en compases binarios y argumenta que una de las dificultades en la internacionalización de la música tradicional venezolana ha sido específicamente su escritura ternaria (Pacanins, 2009, p. 122). Este punto de vista puede explicar algunas de sus elecciones frente a cómo escribir joropos y merengues, en lo cual, generalmente, favorece la escritura en 6/8 sobre la de 3/4, comprimiendo dos compases de 3/4 en uno de 6/8, de esta manera obtiene múltiples posibilidades binarias y ternarias simultáneamente. En *Merengón*, por ejemplo, Romero inicia con un motivo de cinco notas, el cual se intercambia entre el oboe y el clarinete (ejemplo 2). La rítmica de este motivo se identifica como el patrón rítmico característico del ritmo del *merengue venezolano*, y es la “célula” generadora de los temas que el compositor desarrolla a través de la obra. Al respecto, es importante señalar la *compresión rítmica* en la notación, donde emplea también la semicorchea como subdivisión del pulso, generando un compás “el doble de largo” (ejemplo 1). Una primera consecuencia de este acercamiento a la escritura está relacionada con la ejecución y percepción del

12 Se puede ampliar la información en: Valencia H. E., *The Solo and Chamber Saxophone Music of Aldemaro Romero* (2013). DMA, tesis, University of Miami.

13 La progresión armónica II-V7-I (y variaciones) es de uso común en la música popular y se ha convertido en la piedra angular de la armonía del *jazz*; en este mismo sentido, los movimientos armónicos basados en intervalos de tercera y tritono son parte del lenguaje estándar de este género.

hipermetro que, al generar segmentos más completos por compás, permite expresar y comprender con mayor claridad la frase musical. Al respecto, el músico e investigador Emilio Mendoza (2014) comenta:

En el verdadero sentido del baile del merengue, el ritmo debe ser entendido como un metro de cuatro tiempos, teniendo en cuenta que los bailarines hacen un acento más fuerte con el pie derecho en el primer tiempo y un correspondiente acento mayor en el tercer tiempo. (pp. 472-475).

Romero reproduce este concepto generando en cada compás un sentido rítmico “completo”, haciendo que la ejecución de las frases fluya con soltura, lo que en últimas se percibe como una mayor claridad en el discurso musical (ejemplo 1).



Ejemplo 1. Merengón, introducción, oboe y clarinete. Compases 1-2



Ejemplo 2. Merengón, tema A, violines I y II. Compases 14-17

Un segundo efecto que se produce con esta *compresión* está relacionado con la presencia de subdivisiones binarias y cuádruples dobles del pulso dentro de una subdivisión ternaria, un elemento autóctono de las estructuras melódicas y rítmicas del merengue venezolano. En *Merengón* coexisten métricas ternarias en simultaneidad con métricas binarias que se manifiestan tanto en el material temático como en el entramado rítmico que se produce en las diferentes capas de la orquesta. Este “choque” se presenta desde los primeros compases de la obra, donde predomina un ambiente ternario. Sin embargo, a medida que la pieza avanza, esta pugna en el metro va tomando fuerza, al punto de llegar a una completa superposición de temas y rítmicas ternarias contra sus pares binarios, donde finalmente prevalece

lo binario. Al notar subdivisiones binarias o cuádruples dobles del pulso dentro de una métrica de 6/8, Romero genera la impresión de estar escribiendo un ritmo simple en un compás de 4/4, cuando en realidad subyace una fuerte tensión polirrítmica (ejemplo 3).



Ejemplo 3. Merengón, métrica binaria en oposición a métrica ternaria.

Compases 103-110

En la obra de Romero, la melodía se constituye como uno de los rasgos distintivos de su producción artística: siempre diferente, pero identificable por su unidad estilística y conceptual. Sus líneas melódicas se caracterizan por la claridad y rapidez concon que se implantan en el oyente, porpor lo que, una vez escuchadas, sono de duradera recordación. Esta observación está en consonancia con la tesis de Miranda y Tello frente a la construcción de la identidad sonora latinoamericana donde “la ópera [italiana del siglo XIX] jugó un papel trascendental [pues] fue el género a través del cual las jóvenes naciones latinoamericanas construyeron su ideal de identidad civilizadora” (Miranda y Tello, 2011, p. 71). Esta influencia podría explicar el deliberado carácter *cantabile* de las melodías de Romero, logrando, de paso, uno de los objetivos más deseables de un artista: hacerse reconocer de manera particular.

El maestro crea sus melodías a partir de motivos de uno o dos compases, en los que utiliza la repetición de diseños con pequeñas modificaciones o *progresiones melódicas* como recursos esenciales en su proceso compositivo. Consiste, fundamentalmente, en la exposición de un motivo hasta fijarlo en el oyente por medio de la reiteración (un mecanismo propio de las músicas populares), usando como elemento de variedad un amplio número de recursos armónicos y contrapuntísticos que agregan novedad. La aparente simpleza de sus diseños —los cuales desarrolla en segmentos de cuatro, ocho o doce compases— esconde progresiones armónicas que transitan por diferentes ejes tonales que frecuentemente llevan a tonalidades lejanas que rearmonizan los segmentos melódicos expuestos al inicio. El contrapunto rítmico es otro de los recursos que Romero utiliza para generar variedad en el desarrollo de sus melodías. La iteración de sus *temas* con frecuencia va acompañada de un cambio en la textura, la cual se refleja en la modificación de

las densidades rítmicas o tímbricas del acompañamiento (ya sea en la sección de cuerdas o vientos, o en ambas). Esto tiene como resultado la generación de múltiples capas de actividad rítmica y tímbrica, las cuales varían entre tres y seis líneas simultáneas diferentes en las obras objeto de este estudio (ejemplo 3).

En contraste con el uso de cortos diseños con pequeñas modificaciones y de *progresiones melódicas*, es común encontrar en su obra la utilización de escalas politonales que el compositor emplea para producir variedad en el *color* de sus melodías y como un medio para *aligerar* la textura. La forma consistente en que Romero manipula estas escalas devela una característica estilística propia de sus procedimientos compositivos que, esencialmente, generan contrastes de densidades rítmicas y tímbricas entre los segmentos de transición y desarrollo —con texturas livianas, pero más coloridas melódicamente— y la exposición de los temas principales —más densos rítmica y tímbricamente.

Así, la elección de las tímbricas que Romero utiliza en estas obras no son un capricho del compositor ni siquiera de un pedido explícito, sino más bien una necesidad apremiante de expresar musicalmente sus convicciones éticas y estéticas sobre la música. Los procedimientos compositivos en lo concerniente a la melodía tienen como características principales: la simetría binaria, la iteración de cortos diseños melódicos y el uso de progresiones. Su concepción melódica posee un alto grado de interdependencia entre la melodía y los elementos que la acompañan —el timbre (orquestración), la armonía y el ritmo, entendido en este contexto como complemento contrapuntístico de la melodía principal—, que crean un tejido indivisible, donde la resultante es más que la suma de cada una de sus partes. Sin embargo, estas características no determinan una textura *homófona* en su música. El uso que Romero hace del 6/8 para pautar sus joropos y merengues presenta una solución práctica a la escritura e interpretación de estas músicas y, de paso, hace un aporte significativo a su difusión, pues facilita una mejor comprensión de sus estructuras para los no nativos en estas expresiones musicales. Su sencilla, pero creativa, solución consiste esencialmente en la comprensión rítmica, a través de la “reducción” de las subdivisiones del pulso de corchea a semicorcheas en la métrica de 6/8, generando una sensación hipermétrica más completa. El 6/8 le permite la combinación de múltiples metros en un compás, facilitando la lectura, percepción y ejecución y la simplificación en la escritura de ciertos ritmos binarios asociados con el merengue, por ejemplo.

En conclusión

Romero, como creador, sentía la necesidad de decir, de comunicar a través de su obra. Sabía que contaba con los elementos para hacerlo de manera novedosa y tenía un conocimiento cultural vasto, sobre todo en el sentido de prácticas musicales diversas que para él no eran incompatibles. De acuerdo con la investigación de Valencia, su comprensión de la música tradicional de Venezuela y su aguda percepción de los estilos y formas clásicas le permitieron transitar libremente entre lo popular y lo académico, conectar lo local con lo global y asimilar elementos internacionales dentro de la tradición de las músicas venezolanas (Valencia, 2013, pp. 71-72)¹⁴.

14 “Romero’s understanding of traditional Venezuelan music and his keen perception of classical styles and forms allowed him to move freely between the popular and the academic and vice versa. It allowed him to

Si bien la música de Romero se alimenta de las influencias amónicas del *jazz* internacional, utiliza instrumentos, formas, procedimientos y técnicas de la *práctica común* y se consolida en la música de las expresiones populares latinoamericanas (particularmente venezolanas o colombo-venezolanas), su aporte es más significativo en cuanto que toma los mismos elementos profundamente arraigados en tradiciones populares (armónicos, rítmicos, melódicos, tímbricos y formales) y los utiliza en una nueva dimensión, la cual, en últimas, lo presenta como un hombre que supo poner en diálogo las confluencias musicales y culturales que encontró a lo largo de su vida.

Referencias

- Behague, G. (1983). *La música en américa latina*. Caracas: Monte Avila Editores, C.A.
- Calderón, C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia. *Música Oral del Sur*, 12, 419-444.
- Guerrero, F. (2001). Las Flores y El Seis. *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, 1, 65-96.
- Mendoza, E. (2014). Merengue venezolanov. En D. Horn y J. Shepherd (Eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Genres-Caribbean-and-Latin-America* (vol. 9v9). Londres: Bloomsbury Publishing Plc.
- Miranda, R., y Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica* (Vol. 4). (M. d. Vega, Ed.) México, D.F.: Secretaría de relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Pacanins, F. (2009). *Aldemaro Romero (1928-2007)* (Vol. Biblioteca Biográfica Venezolana, 109). Caracas: El Nacional.
- Pacanins, F. (2006). *Conversaciones con Aldemaro Romero*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Pantin, B. (2007). *Mestizaje, transculturación, hibridaciónth. Perspectivas de historia conceptual, análisis del discurso y metaforología para los estudios y las teorías culturales en América Latina*. Berlín: Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin. Recuperado de http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000006440
- Romero, A. (2004). *El joropo llanero y el joropo central*. Caracas: SACVEN.
- Valencia, E. (2013). *The solo and chamber saxophone music of Aldemaro Romero*. Recuperado de http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/994/

connect the local with the global, as well as to assimilate international elements within traditional Venezuelan music” (Valencia, 2013, pp. 71-72).

Esneider Valencia-Hernández

ORCID: 0000-0003-0354-062X

Doctor en Artes de la Música, se ha desempeñado como curador de la colección Aldemaro Romero en el Departamento de *Special Collections* de la Universidad de Miami. Docente del departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia e integrante del grupo de investigación Músicas Regionales de la misma universidad. Medellín, Colombia.
esneider.valencia@udea.edu.co

Gustavo Adolfo López-Gil

ORCID: 0000-0003-3459-353X

Especialista en Educación en Artes y Folclor de la Universidad El Bosque. Licenciado en Educación Musical, Universidad Adventista de Colombia. Ingeniero agrónomo, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Músico de la Escuela Popular de Arte, EPA. Docente de cátedra del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia e integrante del grupo de investigación Músicas Regionales de la misma universidad. Medellín, Colombia.
gustavo.lopez@udea.edu.co

Lorena Ríos-Gómez

ORCID: 0000-0003-0760-837X

Maestra en Saxofón de la Universidad de Antioquia. Posgrado en Interpretación en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León (España), aspirante a magíster en Artes de la Universidad de Antioquia. Docente del departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia e integrante del grupo de investigación Músicas Regionales de la misma universidad. Medellín, Colombia.

loresax87@yahoo.es

Artículo de análisis o reflexión producto de investigación recibido en marzo de 2017 y aceptado en abril de 2017