

Impronta del compositor cubano Hilario González en la cultura venezolana (1947-1960)¹

Yurima Blanco

El entramado político-social de Venezuela durante la primera mitad del pasado siglo está caracterizado por la inestabilidad y las confrontaciones ideológicas, en una trayectoria donde concurren mandatos dictatoriales, golpes de estado y breves gobiernos de carácter democrático. Estos acontecimientos pueden delinearse cronológicamente en seis momentos:² la dictadura del general Juan Vicente Gómez (de 1908 a 1935), la sucesión por el general Eleazar López Contreras (1936-1943), «el golpe cívico contra el general Isaías Medina Angarita (1945)», «la breve e intensa expansión democrática» presidida por Rómulo Gallegos (1948), la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez (1948-1958) y la posterior instauración del sistema democrático.

El crecimiento petrolero, el éxodo masivo del campo a la ciudad, el fuerte contraste social y la modernización fueron algunos de los temas acuciantes que afrontó ese país en los años cuarenta. En la década siguiente se emprendieron programas de inversión pública –en la industria siderúrgica y petrolífera y en la electrificación– «que orientaron el desarrollo económico de Venezuela hacia horizontes de largo alcance».³ Una visión global sobre la problemática político-cultural de la primera mitad del siglo pone al descubierto un ambiente de desidia:

Si hay un país donde la cultura y su desarrollo enfrentan problemas, ese país es Venezuela. Son problemas inherentes al pasado: una tradición de barbarie en la que se mezclan guerras civiles, dictador, *caudillos* rudos, analfabetos, centralización administrativa absurda, violencia instintiva, calamidad crónica, y la apatía del venezolano, un desaliento por más de un siglo y medio de frustraciones.⁴

No obstante, a partir de 1936 el terreno cultural mostró un considerable esplendor de la mano de instituciones públicas y privadas y de un movimiento intelectual dispuesto a fomentar las manifestaciones artísticas y literarias, modernizar el país y

¹ El presente artículo forma parte de la tesis doctoral *Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial* defendida por la autora en la Universidad de Valladolid (2018).

² Felipe Massiani: *La política cultural en Venezuela*, 1977, p. 25.

³ Massiani: *Op. cit.*, 1977, p. 23.

⁴ Marie Elizabeth Labonville: *Juan Bautista Plaza and Musical Nationalism in Venezuela*, 2007, p. 3.

significar su identidad cultural, como se expone a lo largo de este ensayo. Precisamente el período que nos ocupa, de 1947 a 1960, aunque atravesado por breves lapsos de democratización y por una década de dictadura perezjimenista, puede considerarse *grosso modo* una etapa de apertura hacia las tendencias artísticas contemporáneas, en especial a través de la música y el teatro, «donde el principal impulso vino del exterior».⁵ De ese modo, la historia cultural de Venezuela estuvo marcada por la presencia de artistas extranjeros que se establecieron en ese país durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y que contribuyeron a impulsar las distintas manifestaciones culturales, fomentar la enseñanza artística, fundar instituciones y renovar el escenario cultural venezolano.

Este fue el caso del compositor Hilario González (La Habana, 1920-1996).⁶ En 1947, González recibió la invitación de Alejo Carpentier y de su esposa, Lilia Esteban, para visitarles en Venezuela, donde residían desde agosto de 1945, sobre lo cual acotó años después el compositor: «estando allí, surge la posibilidad de trabajar y en vez de tres semanas me quedé trece años».⁷

La correspondencia cruzada entre el matrimonio Carpentier-Esteban y el compositor da cuenta de la afinidad, los proyectos artísticos, así como la existencia de amigos comunes, como los venezolanos Carlos Eduardo Frías (1907-1986), Juan Vicente Lecuna (1899-1954) e Inocente Palacios Caspers (1908-1996), a los cuales González había recibido en La Habana, «enviados» por Carpentier;⁸ todos nombres significativos del campo político e intelectual de ese país. Frías propuso a Carpentier dirigir el Departamento de radio de «ARS Publicidad» y las relaciones públicas de esa empresa, lo cual aceptó el escritor y causó el traslado a Caracas. Conviene subrayar que «son los años del crecimiento vertiginoso de Venezuela debido al boom petrolero»⁹ y una etapa de apertura democrática, de ahí el interés de Frías por potenciar la radiodifusión y la publicidad.

En ese contexto se sitúa la llegada de González a Caracas, en octubre de 1947. La influencia de Carpentier en los círculos intelectuales favoreció su inserción y le sirvió de carta de presentación ante las personalidades del campo cultural y político con las cua-

⁵ Massiani: *Op. cit.*, 1977, p. 26.

⁶ González fue uno de los fundadores del Grupo de Renovación Musical de Cuba, surgido en 1942 bajo la dirección del profesor y compositor barcelonés José Ardévol (1911-1980). Cursó estudios de piano y solfeo en los Conservatorios Manene, de Cienfuegos, y Falcón, de La Habana. Entre 1936 y 1939 perfeccionó su formación pianística con el maestro ucraniano, de origen judío, Jasha Fischerman. Compuso sus primeras obras en 1938: *Dos Danzas y Tres Preludios en Conga*, para piano, y *Dos canciones*, sobre poemas de G. Garbalosa y J. A. Buesa, para voz y piano. En 1945 redactó junto a Julián Orbón un texto definitorio sobre la ideología del GRM: *Presencia cubana en la música universal*. El estreno de su *Sonata en la menor* (1942) causó gran repercusión entre sus contemporáneos por la síntesis de elementos de influencia afrocubana y popular en el contexto neoclásico del GRM. Colaboró como crítico musical en *El País*, *Hoy*, *Gaceta del Caribe*, *Acción* y otros órganos habaneros.

⁷ Hilario González: «Viaje al interior de Los Pasos Perdidos», 1989, p. 20.

⁸ Se conservan en la Fundación Alejo Carpentier (ubicada en la última residencia habanera del escritor, cita en la calle E entre 11 y 13, Vedado), cinco cartas firmadas por Hilario González: cuatro dirigidas al escritor (los días 15 y 21 de mayo, 18 y 22 de octubre) y una a Lilia Esteban (21 de mayo), todas fechadas en 1946. En ellas hace alusión a los nombres antes mencionados.

⁹ Armando Raggi: «Introducción» a *Diario (1951-1957)*, de Alejo Carpentier, 2013, pp. 11-12.

les estableció estrechos vínculos. Este círculo agrupaba artistas, escritores, periodistas, músicos, políticos, directores de cine y de teatro, todos de considerable influencia en el espacio venezolano.

El interés por cimentar los valores nacionales se manifestó paralelamente en la literatura, la música, la antropología cultural y, más tarde en el teatro y el cine. Es preciso subrayar que González participó en este movimiento de esplendor de la cultura venezolana, como retrataron sus nexos con escritores —Juan Liscano (1915-2001), Manuel Felipe Rugeles (1903-1959) y Miguel Otero Silva (1908-1985), de los cuales musicalizó su poesía—, investigadores —como el propio Liscano, Luis Felipe Ramón y Rivera y su esposa Isabel Aretz—, el director de cine Román Chalbaud (1931) e impulsores del «Ateneo de Caracas» —Horacio Peterson (1922-2002) y María Teresa Castillo (1908-2012), esposa de Otero Silva—, entre una extensa lista de personalidades que participaron en la revalorización cultural de ese país.

Como parte del contexto socio-cultural y artístico del cual participó González durante la etapa de Caracas se destacan tres acontecimientos que repercutieron en su biografía, en su formación y en su asimilación cultural: a) las expediciones por la selva venezolana y las reflexiones estéticas vinculadas a estos «viajes a lo primitivo», conectadas con la novela *Los pasos perdidos* de Carpentier; b) su colaboración con el ideario nacionalista de Venezuela bajo la conducción de Vicente Emilio Sojo y, por último, su participación en los Festivales Latinoamericanos de Música, escenarios de confluencias estéticas e ideológicas para los jóvenes músicos del continente.

Los pasos perdidos

La reivindicación del folclor constituyó un área destacada para el estudio y el reconocimiento de la cultura autóctona y tuvo un momento cimero con la «Fiesta de la Tradición», organizada por Juan Liscano en enero de 1948, que se convirtió en «el único evento donde, por primera vez, el público se enteró de la gran variedad de folclore existente en el país», al igual que los medios de comunicación.¹⁰ Es preciso subrayar los fructíferos lazos de amistad que tejieron Liscano, Carpentier y González, enmarcados en el panorama de hallazgos y revaloración de los componentes étnicos y culturales de Venezuela. Asimismo, señalo la coincidencia temporal entre este evento y los viajes que Carpentier y González emprendieron en ese mismo año, 1948, por territorios amazónicos de ese país. Sin duda, significó un interés común, motivo de diálogos y creaciones, que condujo a los intelectuales a ahondar en las raíces de la civilización americana.

Comprometidos con esta idea, Carpentier y González, acompañados por el músico Anthony de Blois Carreño, nieto de la pianista Teresa Carreño, recorrieron en dos ocasiones diversas regiones del Orinoco y la Gran Sabana y sus vivencias y constantes disertaciones se revelaron en la premiada novela del escritor, *Los pasos perdidos* (1953).¹¹

La presencia de González en estos viajes sugiere una implicación en la narrativa de Carpentier: permite trazar una analogía entre la realidad y la poética del argumento, cuyo personaje central recae, precisamente, en la figura de un compositor. Concluye

¹⁰ Angelina Pollak-Eltz: *Estudios Antropológicos de ayer y hoy*, 2008, p. 218.

¹¹ *Los pasos perdidos* se inscribe dentro del concepto abstracto de «lo real maravilloso», establecido en la narrativa de Carpentier. Fue publicado en 1953 en México, ha sido uno de los títulos más galardonados y editados del autor.

Leonardo Acosta a partir del estudio crítico de ese texto: «el músico que salió en busca de los instrumentos indígenas —motivo fundamental de la novela— fue precisamente Hilario González».¹² Fuentes de diversa naturaleza —testimonial,¹³ crítica,¹⁴ o personal de Carpentier y González— realzan la apreciación «estetizante y vivencial» de estos viajes a la América profunda y su desvelamiento en el texto narrativo (imagen 1).¹⁵

Las múltiples experiencias que aportaron estas expediciones a la selva les permitieron descubrir un pasado onírico, con personajes arcanos, paisajes inexplorados y acontecimientos que se fundían en una realidad inverosímil. Para González, este contacto con «lo primitivo» también le condujo a un cuestionamiento sobre la propia génesis de la creación contemporánea, tal como relató a su amigo Edgardo Martín en una carta fechada el 5 de febrero de 1948:¹⁶

Después de la readaptación, vuelta a la inmersión en el trabajo y el estudio doblemente difícil, pues el *shock* del viaje a lo primitivo había llegado a hacerme absurdo, sin sentido, una sinfonía de Mozart oída por radio en San Fernando de Atapabo. Otra noche que oí una transmisión desde Bogotá en homenaje a Brasil (tocaron obras de Villalobos [Heitor], Camargo [Guarnieri], Oscar Lorenzo y Mignone), todo me pareció del primitivismo más convencional y castrado. Tengo la impresión que nuestro Caturla o Stravinsky hubieran resistido la prueba, porque su fuerza telúrica no es literaria sino de sangre; yo diría que testicular.¹⁷

Se percibe en estas reflexiones una disquisición filosófica sobre el propio acto de componer y los orígenes de la música en la estética de los compositores vanguardistas donde, nuevamente, Caturla y Stravinsky «resisten la prueba» y se mantienen como referencia estética para González.¹⁸

Por último, las vivencias del «viaje a lo primitivo» se reflejaron en la producción compositiva de esos años tomando en cuenta dos aspectos. Primero, el alto sentido autocrítico de González y el cuestionamiento estético sobre la creación artística pudieron influir en que «la etapa de Caracas no fuera precisamente prolífica».¹⁹ Segundo, poco después de sus experiencias en la selva, el compositor afrontó la creación de una cantata —*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, sobre el texto homónimo de Federico García Lorca— con gran despliegue de coro, orquesta de percusión y la incorporación por única vez en su re-

¹² Leonardo Acosta: *Alejo en tierra firme, intertextualidad y encuentros fortuitos*, 2012, p. 45.

¹³ González: *Op. cit.*, 1989.

¹⁴ Acosta: *Op. cit.*, 2012.

¹⁵ Acosta: *Op. cit.*, 2012, p. 29.

¹⁶ Ricardo Guridi: *Edgardo Martín/Alejo Carpentier correspondencia cruzada*, 2013, p. 144.

¹⁷ Carta de Hilario González a Edgardo Martín, Caracas, 5 de febrero de 1948.

¹⁸ Nótese la coincidencia entre las disquisiciones de González y las conclusiones del investigador Leonardo Acosta a partir del estudio de *Los pasos perdidos* cuando el segundo afirma: «Al enunciar los problemas de un creador americano —y por motivos bien conocidos elige un músico—, Carpentier ya los está resolviendo en otro plano; al preguntarse cómo escribir una obra (musical) que evite los vicios del folklorismo, el nativismo, el costumbrismo, el sociologismo o el vanguardismo [...]». Acosta: *Op. cit.*, 2012, p. 28.

¹⁹ Zoila Gómez: «González, Hilario», 1999, p. 743.



Imagen 1 Carpentier, González y dos amigos (de izquierda a derecha) durante las expediciones por la Gran Sabana. (Fundación Alejo Carpentier)

cal. La consulta de fuentes primarias localizadas en el archivo personal del compositor —fotografías, programas de conciertos, correspondencia, documentos administrativos, partituras y artículos de prensa— dejan constancia de su influjo profesional y personal durante ese período de la historia cultural de Venezuela.

En la *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, se precisa: «desde su llegada al país se encargó de una cátedra de piano en la Escuela Preparatoria» y también se señala que «pudo profundizar en sus conocimientos musicales, estudiando armonía con Vicente Emilio Sojo, contrapunto y fuga con Anthony de Blois Carreño y dirección orquestal con Sergiu Celibidachi». ²¹ Ciertamente, la versatilidad de González en esta etapa se reflejó, entre otras actividades, en el plano de la docencia, al integrar el plantel de la Escuela Preparatoria de Música a la vez que tuvo oportunidad para la superación como compositor, pianista y director.

La estancia de González en Caracas coincidió con una etapa de consolidación del nacionalismo musical en el país, promovido por Sojo, consistente en «impulsar un movi-

pertorio de instrumentos electrónicos, concretamente, las ondas Martenot. Esta obra, de la cual no se conserva la partitura, propone una afinidad con el *Treno* que el músico-protagonista de la novela carpentieriana buscaba escribir y cuyo trasfondo cuestiona las implicaciones estéticas del pasado y «el progreso» en la cultura y la creación musical.

Nacionalismo musical en Venezuela

Aun cuando diversos textos de la historiografía venezolana no reflejan el nombre de Hilario González en ese escenario, ²⁰ es posible constatar su actuación en el movimiento cultural de ese país a través de la implicación en diversas instituciones y proyectos vinculados a la enseñanza musical, a la interpretación artística, al teatro, a la producción cinematográfica, la creación y la difusión musi-

²⁰ Véase José Antonio Calcaño: *La ciudad y su música*, 1985; José Peñín: *Nacionalismo musical en Venezuela*, 1999.

²¹ Felipe Sangiorgi. «González, Hilario», 1998, p. 674.

miento musical de raigambre histórica asociado a la práctica, la formación de músicos y la creación de instituciones, y ser, a la vez, punto de partida de la música moderna en Venezuela.²²

El magisterio de Vicente Emilio Sojo se asentó en la búsqueda y expresión del nacionalismo musical venezolano, el cual influyó notablemente en la formación de una hornada de músicos y compositores «que escribirán las mejores páginas de la historia musical venezolana contemporánea, mientras estuvieron bajo su égida».²³ En 1936, al frente de la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, Sojo «realizó la modificación en los planes de estudios y [tomó] bajo su responsabilidad directa las cátedras relacionadas con la composición». Otros tres músicos colaboraron estrechamente en su proyecto nacionalista: Juan Bautista Plaza (1898-1965), José Antonio Calcaño (1900-1978) y Juan Vicente Lecuna, también compositores, pedagogos y gestores de la vida musical en el país sudamericano.

El grupo de compositores formados en la clase de Sojo fue conocido como «Santa capilla», por estar situado en la calle caraqueña de igual nombre. Entre sus figuras más sobresalientes se encontraban: Ángel Sauce (1911-1995), Evencio Castellanos (1915-1984), Antonio Estévez (1916-1988), Inocente Carreño (1919-2016) y Gonzalo Castellanos (1926). Sin pertenecer formalmente a este grupo, la oportunidad de superarse en diversas materias musicales condujo a Hilario González a participar de los cursos que se impartían en la Escuela Superior de Música, aunque no de manera sistemática. Como parte de esta formación tomó clases de composición y canto llano con Sojo, de contrapunto y fuga con Anthony de Blois Carreño y de dirección coral con Ángel Sauce.²⁴

Durante este período también perfeccionó su formación como director orquestal, para lo cual asistió al «cursillo» impartido por Sergiu Celibidache (1912-1996). De origen rumano, Celibidache fue uno de los directores más prestigiosos del siglo XX, titular de la Filarmónica de Berlín y de Múnich e invitado a dirigir diversas formaciones sinfónicas en todo el mundo, entre ellas la Orquesta Sinfónica de Venezuela (OSV).

La construcción del nacionalismo musical en Venezuela no sólo se distinguió por la superación en el estudio de métodos compositivos y de las materias históricas de la música, sino que alcanzó la exploración de las raíces sonoras del país, la investigación sistemática del folclore, el examen de fuentes inexploradas del pasado musical, su reelaboración y difusión. Sojo, Plaza, Calcaño y los jóvenes compositores emprendieron estas acciones, cuya puesta en valor fue posible gracias a una estrategia articulada entre instituciones docentes, artísticas y profesionales. Dos organismos destacaron en este «resurgimiento musical», también de la mano de Sojo: el Orfeón Lamas y la Orquesta Sinfónica de Venezuela, creados en 1928 y 1930, respectivamente.²⁵

González contribuyó al ideario nacionalista de Sojo, como se comprueba en su colaboración en uno de los proyectos emprendidos por el maestro venezolano: la recuperación de canciones tradicionales a través de su transcripción, armonización y publicación en varios volúmenes. Sojo realizó una «minuciosa labor que permitió que no se perdieran unas trescientas obras del repertorio popular y folclórico de Venezuela», para lo cual

²² Consuelo Carredano y Victoria Eli: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 2015, p. 75.

²³ Peñín: *Op. cit.*, 1999, p. 303.

²⁴ Gómez: *Op. cit.*, 1999, p. 742.

²⁵ Calcaño: *Op. cit.*, 1985, p. 448.

compuso para una o dos voces y piano. «En la construcción pianística de los arreglos recibió la ayuda de su discípulo Evencio Castellanos»²⁶ y, como confirman fuentes hemerográficas, también contó con la colaboración de González en el quinto de estos *Cuadernos*.²⁷ Las páginas de *El Nacional* subrayaron la importancia de estas ediciones, tal y como se aprecia en el siguiente fragmento, en voz del compositor:

[Estas canciones dan] muestra de un género que tuvo su mejor floración en México, Cuba y Venezuela, prueba de que en este país fue donde alcanzó mayor riqueza de matices, más versátil emotividad. Aquí se hermanan el cabaleresco madrigal con olor de Gutiérrez de Cetina y el cantar de intención filosófico con sabor a copla de Jorge Manrique.²⁸

González trazaba un itinerario común entre la tradición musical de Cuba y de Venezuela, al cual añadía México, y lo enlazaba con el madrigal hispano tomando la canción como hilo conductor. Participaba así en ese tejido intercultural desde una doble perspectiva: teórica, a través del prólogo escrito a propósito del *Cuaderno* quinto; y artística, mediante la transcripción, la armonización y la interpretación de las obras recuperadas por Sojo, las cuales incorporaba en sus actuaciones como director de coros y orquesta.

En resumen, la participación de González en el movimiento nacionalista venezolano resultó afín al ideario de Sojo, como resultado de su colaboración en proyectos docentes, compositivos, artísticos y de investigación musical acordes con esta ideología. Precisamente, su estancia en Caracas coincidió con el período de expansión de tales ideas por el afianzamiento institucional y social de la escuela nacionalista en Venezuela. De la estrecha amistad y colaboración con este núcleo de actores y protagonistas del campo musical venezolano y de la pluralidad de roles que desempeñó en este escenario se desprenden diversas líneas de actuación cultural, como su presencia en los Festivales Latinoamericanos de Música, entre 1954 y 1957.

Festivales de Caracas

En 1954 tuvo lugar la primera edición del Festival de Caracas —oficialmente nombrado Festival Latinoamericano de Música—, bajo el auspicio del Instituto José Ángel Lamas y con la dirección de Inocente Palacios. En la organización de este evento colaboraron los músicos y directivos de la OSV: Enrique de los Ríos, Pedro Antonio Ríos Reyna (1905-1971), violonchelista y violinista, respectivamente, y Alejo Carpentier, quien asumió la secretaría. El propósito de estimular la creación musical en el continente, estrechar lazos entre músicos e instituciones de la región y propiciar un espacio para la difusión de la música latinoamericana en el ámbito regional e internacional se vio ampliamente irradiado a partir de estos encuentros.²⁹

El primero de ellos se enmarcó en una coyuntura política —la X Conferencia Interamericana— que propició el desarrollo de infraestructuras como la autopista Caracas-La Guaira, el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela y el Anfiteatro José Ángel

²⁶ Peñín: *Op. cit.*, 1999, p. 335.

²⁷ González, Hilario [Pról.]: *Cuaderno (quinto) de Canciones populares venezolanas*, 1954.

²⁸ Reyna Rivas: «Dos nuevos *Cuadernos de Canciones populares venezolanas*», 1953.

²⁹ Carredano y Eli: *Op. cit.*, 2015, pp. 275-278.

Lamas, sede de la OSV. Desde el punto de vista artístico, «tuvo un carácter de reafirmación nacional y estaban presentes la casi totalidad de los compositores que ya habían alcanzado renombre en el entorno latinoamericano y se hallaban en una órbita cercana a los centros de poder académicos en sus respectivos países».³⁰

Las reflexiones de los compositores, tanto noveles como consagrados, de los directores de orquesta y de los músicos invitados se tornaban hacia la problemática de la creación musical en el continente, los límites del nacionalismo y los desafíos del compositor contemporáneo. Diversas posturas se esgrimían dentro del panorama diverso y pujante de la región: unos planteaban la libertad de elección e «intentaban dar el espaldarazo al nacionalismo, valorando si estaba o no vigente»; otros defendían «que el verdadero compositor busca innovar, pero sin desligarse del país origen», una tercera postura «estimaba que el nacionalismo no había dejado de ser una forma de academicismo como cualquier otra, o sea, una receta».³¹ Sin duda, se trataba de una confrontación ideológica y estética cuyo saldo más importante consistía en aunar la creación de todo un continente, hasta ahora bastante disperso y regido por el canon europeo, que mostraba un discurso basado en la identidad regional.

El caso de Cuba resultó singular por varios motivos: el protagonismo de Carpentier como secretario del Festival durante las dos primeras ediciones propició un intercambio fluido con los compositores que representaban a la Isla, aun cuando generó incomprendiones en el núcleo de Renovación Musical. La correspondencia cruzada entre Ardévol y Martín con el escritor evidencia las pretensiones de los líderes del GRM por conseguir una mayor presencia en la programación del Festival, lo cual no fue posible por razones de equilibrio entre los países representados y por la propia dinámica organizativa del evento.³²

En el primer Festival se dedicaron jornadas de homenaje a los países invitados, de ahí que el 7 de diciembre de 1954 la OSV interpretase: *La rebambaramba* (1928), de Amadeo Roldán; *Homenaje a la tonadilla* (1944), de Julián Orbón; *Tríptico de Santiago* (1949), de Ardévol; y *La rumba* (1933), de Caturla, bajo la dirección de Carlos Chávez (1899-1978). En la edición de 1957 fue estrenada la obra ganadora del segundo premio en la primera edición, el cual correspondió a las *Tres versiones sinfónicas* (1954), de Orbón. Aunque Harold Gramatges y Edgardo Martín participaron como invitados en ambas ediciones, fue en la de 1957 cuando se escucharon sus obras: *Sinfonía no. 1* (1947) y *Dos danzas cubanas* (1950), respectivamente, dirigidas por Jascha Horenstein.³³

En este evento, favorable para la difusión de compositores noveles, no se escuchó obra alguna de González, no obstante, participó en las dos primeras ediciones como representante de Cuba, en calidad de observador. La escasa representación de partituras sinfónicas en su repertorio —dedicado mayormente a la creación pianística y la canción, que enmarca su producción compositiva en otro ámbito formal—³⁴ le limitó en esta esfera de actuación sinfónica. Sin embargo, su experiencia se nutrió de los debates estéticos que celebraron los músicos reunidos en Caracas y la confrontación con obras

³⁰ Carredano y Eli: *Op. cit.*, 2015, p. 276.

³¹ Carredano y Eli: *Op. cit.*, 2015, p. 280.

³² Clara Díaz: *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, 2004.

³³ Guridi: *Edgardo Martín: vida y pensamiento musical*, 2012, pp. 218-219.

³⁴ Véase el apartado «Catálogo de la obra musical» en Yurima Blanco: *Hilario González. Catálogo razonado de obras*, 2018.



Imagen 2. Héctor Tosar al piano. De izquierda a derecha: Julián Orbón, Alejo Carpentier e Hilario González. Caracas, 1954. (Fundación Alejo Carpentier)

nuevas que mostraban la pluralidad de tendencias compositivas tanto de autores coetáneos como de nombres ya consagrados. A pesar del conocimiento que ostentaba sobre la producción compositiva de Cuba, de Venezuela y de compositores de referencia continental —como Heitor Villalobos o Carlos Chávez—, la vivencia de participar de primera mano en las múltiples audiciones que se suscitaban y de concertar las diversas voces reunidas en estas sesiones constituyó una actualización y un estímulo para su formación.

Los festivales propiciaron encuentros informales para la audición y el análisis de obras propias de Hilario González y de aquellos compositores asistentes que causaron interés, tal como se observa en la imagen donde el uruguayo Héctor Tosar (al piano), junto a Orbón, Carpentier y González examinan una partitura (imagen 2).

ACTIVIDAD DOCENTE: ROL PEDAGÓGICO EN LA ESCUELA PREPARATORIA DE MÚSICA

De la prolífica labor realizada por Hilario González en Venezuela destaco su actividad pedagógica, la cual le propició un amplio reconocimiento entre la sociedad caraqueña. Como se ha mencionado, desde su llegada trabajó como profesor de la Escuela Preparatoria de Música, cargo que ocupó hasta 1956. Este centro de estudios fue fundado en 1945 por Juan Bautista Plaza,³⁵ importante compositor, pedagogo y musicólogo venezolano, partícipe junto a Sojo y otros intelectuales de la renovación musical en el país. Durante su período como Director de Cultura y Bellas Artes, Plaza llevó a cabo un modelo integral de enseñanza que incluyó la formación básica y su continuidad,³⁶ el cual tenía como principal objetivo que los niños más pequeños pudieran acceder a la enseñanza de la música, encauzando las potencialidades musicales desde la edad infantil. Este sistema comprendía la enseñanza musical en los niveles elementales, que

³⁵ Felipe Sangiorgi: *Vida y Obra del Maestro Juan Bautista Plaza*, 2002.

³⁶ «La Escuela Preparatoria de Música a los ocho años pasó a desarrollar un pensum similar a la Escuela Superior y cambió su denominación por Escuela de Música Juan Manuel Olivares la cual ostenta hasta el día de hoy». Peñín: *Op. cit.*, 1998, p. 305.

debían ser continuados en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, bajo la dirección de Vicente Emilio Sojo.³⁷

Dentro del claustro de la Escuela Preparatoria de Música, González fue profesor de piano y solfeo, colaboró en el modelo de enseñanza musical diseñado por Plaza y rebasó el ámbito formal de las asignaturas que impartía. De ese modo, organizó actividades donde actuaban alumnos y profesores, incluyéndolo a él, para interpretar tanto obras clásicas como de la tradición musical venezolana y cubana en diversas formaciones vocales e instrumentales. También fundó una Orquesta Juvenil formada, principalmente, por alumnos de este plantel. La fundación de la orquesta y la presentación de otras agrupaciones le permitieron, además, explotar su cualificación como director.

El fruto de su trabajo con los alumnos del centro se vio reflejado en dos proyectos docentes de especial repercusión: la formación de la pianista Mariantonia Frías Palacios (1941-1963),³⁸ que alcanzó grandes éxitos como intérprete, y la Orquesta Juvenil de la Escuela Preparatoria de Música, como agrupación.

Mariantonia Frías Palacios había iniciado los estudios de piano en la Escuela Preparatoria de Música con el profesor Pablo Maneiski, los cuales continuó bajo la dirección de Hilario González. Hija de Carlos Eduardo Frías y de la escritora Antonia Palacios Caspers, los vínculos ya indicados entre esta familia y el compositor se estrecharon también en ese plano, al confiarle su formación pianística. Con apenas diez años, las capacidades pianísticas de Mariantonia se revelaron en su primer recital público, ofrecido en el Teatro Municipal el 31 enero de 1952, cuando interpretó un repertorio compuesto por Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin y Bartók.

Este acontecimiento, del que se acentuó la madurez en su interpretación musical, fue ampliamente difundido en los medios de comunicación de la época y recibió el reconocimiento por parte de compositores, críticos y pianistas, que coincidieron en confirmar sus dotes excepcionales para la música.³⁹ El 1 de febrero de 1952 la prensa se hizo eco del impacto que causó la presentación de la joven pianista en la sociedad caraqueña. Junto a Mariantonia Frías aparecieron sus padres y el profesor Hilario González en la portada de *El Nacional*, con el comentario que transcribo a continuación:

La opinión del notable pianista Sigi Weissemberg de que el primer concierto de Mariantonia Frías marcaría el punto de partida de una gran carrera, se evidenció en el recital que la pequeña artista dio ayer por la tarde en el Teatro Musical. La futura Teresa Carreño pulsó las teclas con vigor, con emoción, con excepcional sentido musical atacando obras de difícil ejecución de Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, nada menos que la «Sonata patética», Chopin y una «Sonatina» de Bela Bartók, ofrecida por vez primera entre nosotros. La sala del Teatro Municipal, que dio cabida a «todo Caracas», tributó a la precoz artista constantes y cerradas ovaciones al final de cada una de las piezas, tan inteligente y maravillosamente interpretadas. [...].⁴⁰

³⁷ Peñín: *Op. cit.*, 1999, pp. 304-305.

³⁸ Mariantonia Frías continuó sus estudios en Francia y Estados Unidos. Murió muy joven a causa de diabetes.

³⁹ s. f. «El lunes próximo, en su segundo recital público, interpretará Mariantonia Frías obras de Mozart, Schumann, Chopin, Debussy y de la escuela rusa», *El Nacional*, 16 de diciembre de 1953, s.p.

⁴⁰ *El Nacional* (Diario de la Mañana), Caracas, 1 de febrero de 1952.

La influencia de González en los logros de la joven artista permite presentar algunos rasgos sobre su perfil pedagógico. En cuanto a las obras seleccionadas, estas muestran una complejidad técnica y expresiva acorde al desarrollo de las altas capacidades de la alumna. Respecto al balance del repertorio, sobresale el estreno de la *Sonatina* (1915) de Bartók como una puesta al día en el contexto venezolano, como fue subrayado por la crítica.

El segundo concierto público de Mariantonia Frías fue en homenaje a la memoria de la pianista Teresa Carreño, en el centenario de su nacimiento, por invitación de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación Nacional, celebrado en el Teatro Municipal de Caracas el 21 de diciembre de 1953. El programa de este concierto estuvo conformado por las siguientes obras: *Fantasia y sonata en do menor* (Mozart); *Escenas infantiles* (Schumann); *Vals, op. 70 n.º 1* (Chopin); *El pastorcillo, La doncella de los cabellos de lino y La catedral sumergida* (Debussy); *Tres danzas fantásticas* (Shostakovich) y *Toccata* (Khachaturian).⁴¹

Convergió en este recital diversos estilos y escuelas pianísticas que partían del clasicismo vienés y atravesaron el romanticismo y el impresionismo hasta alcanzar las tendencias modernas de la escuela rusa. Representaron, asimismo, el trayecto donde se combinaban piezas clave del repertorio pedagógico, como las *Escenas infantiles* de Schumann, con otras que apuntan a una complejidad técnica e interpretativa de elevado rigor. La demanda de una excelente capacidad técnica y de una madurez musical en los programas permite especular sobre el virtuosismo de Mariantonia Frías y sus aptitudes para afrontar tal conjunto de obras, distintas en cada presentación.

Las páginas de *El Nacional* mostraron el momento en que Vicente Emilio Sojo agasajaba a Mariantonia Frías en compañía de su madre y de González, con el titular «En el homenaje a la artista universal triunfó Mariantonia Frías». Este saludo se convirtió en una muestra de reconocimiento del talento de la artista y de la importancia de su profesor en dicho éxito, para quien representó un triunfo en el ámbito académico y social (imagen 3).

El otro gran proyecto de González en su labor como docente fue, como se mencionó, la fundación de la Orquesta Juvenil de la Escuela Preparatoria de Música.⁴² La plantilla de la mencionada orquesta estaba integrada por quince alumnos de la Escuela Preparatoria y de la Escuela Superior, con edades comprendidas entre los doce y los dieciocho años. Entre los objetivos que perseguía con esta formación instrumental se encontraba incentivar a los estudiantes en actividades formativas y artísticas, visibilizar el quehacer de la Escuela Preparatoria, ejercer en el plano de la dirección coral y orquestal y, de manera especial, difundir e integrar la música colonial venezolana y cubana.

Con el objetivo de dar a conocer en Venezuela la obra de Esteban Salas (1725-1803), González realizó transcripciones de una selección de obras de su repertorio, traído desde La Habana. Se trataba de partituras que, durante más de un siglo, habían quedado relegadas a archivos de Santiago de Cuba, lo cual aparece documentado en el «Álbum

⁴¹ *El Nacional* (Diario de la Mañana), «En el homenaje a la artista universal triunfó Mariantonia Frías», Caracas, 21 de diciembre de 1953

⁴² *El Nacional*, «La Orquesta Juvenil de alumnos se presentará por primera vez», Caracas, 11 de abril de 1954.



Imagen 3. Saludo de Sojo a Mariantonia Frías tras el concierto en homenaje a Teresa Carreño, junto a su madre y su profesor, González. Caracas, 21/12/1953. (Museo Nacional de la Música)

de Caracas». ⁴³ En este cuaderno ⁴⁴ plasmó doce obras del maestro de capilla cubano, primer compositor criollo del cual se conservan partituras. ⁴⁵

El conocimiento de estas obras se debía al «descubrimiento» que por esos años había realizado Carpentier como parte de las investigaciones previas a *La música en Cuba*, libro que supuso un punto de partida para la historiografía musical de la Isla y en el que se involucraron jóvenes músicos de esa generación, como Natalio Galán y José Ardévol. Sobre la génesis de este álbum estampó González en la portada: «Partituras realizadas en Caracas, Venezuela, en 1949 por Hilario González, de las *particellas* en poder de Alejo Carpentier. Las tres primeras habían sido realizadas en La Habana por José Ardévol, en 1945». El índice del «Álbum de Caracas» agrupaba once villancicos y una obra litúrgica, en el siguiente orden: *Pues logra ya; Oh, niño soberano; Una nave mercantil; Escuchen el concerto; Cándido corderito; Oigan una nueva; Si al ver en el Oriente; Los pastores comarcanos; Pues la fábrica de un templo; Oh, que felice noche; Un musiquito nuevo y Misa de Réquiem*.

Durante los conciertos de Semana Santa de 1954, el compositor presentó un programa donde se incluyeron, entre otros títulos: *Prado verde y florido madrigal*, de Francisco Guerrero (1528-1599); *In Monte Oliveti y Popule Meus*, de los venezolanos Cayetano Carreño (1774-1836) y José Ángel Lamas (1775-1814), respectivamente, y *Pues logra ya*, villancico de Esteban Salas. La prensa anunció y dio seguimiento a estos conciertos a través de varios artículos (imagen 4). ⁴⁶

⁴³ Hilario González: «Álbum de Caracas», 1949.

⁴⁴ Agradezco a la musicóloga Miriam Escudero, investigadora de la figura de Esteban Salas, la información y el acceso relacionados con este libro de partituras.

⁴⁵ Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, 1946.

⁴⁶ *El Nacional*, «Hilario González dirigirá Conciertos Sacros en Semana Mayor», Caracas, sábado 10 de abril de 1954.

Hilario González Dirigirá Conciertos Sacros en Semana Mayor

Durante la Semana Mayor podremos oír una serie de conciertos de música sacra de autores coloniales de Venezuela. Realizará ese programa la Coral Venezuela del Retablo de Maravillas en combinación con la Orquesta de Cámara de la Escuela Preparatoria de Música, bajo la dirección del Maestro Hilario González, pianista y compositor.

Figuran en estos conciertos la obra de Cayetano Carreño "In Monte Oliveti" para coro y orquesta; actuará como solista el barítono Gonzalo Betancourt. El conoci-



El Maestro Hilario González

do y grandioso "Pópulo Meus" para coro y or-

questa será presentado con la actuación solista de la joven soprano Marina Auristela Guánchez y del tenor lírico Arquímedes Malavé. Completa el programa una misa, de tono litúrgico titulado "Prado Verde y Florido". Las presentaciones de estos dos conjuntos (Coral Venezuela y Orquesta de Cámara) se realizarán el domingo 11, en la Radiodifusora Nacional, retransmitidas por todas las emisoras comerciales del país, y el Martes Santo en la Televisora Nacional, Canal 5, a las 7 p.m. y por Radio Caracas TV el mismo día a las 9 p.m.

Imagen 4. Conciertos de la Orquesta Juvenil dirigidos por González. El Nacional, Caracas, 10/4/1954.

La idea de González se planteaba en una línea afín a la hipótesis de Carpentier, quien aseguraba la existencia de unas intensas relaciones musicales entre ambos países durante el siglo XIX: «Es aquí donde he dado con canciones y guarachas, del 1830, que no había podido encontrar en Cuba. En la biblioteca de la Escuela Nacional de Música de Caracas, he dado con algunas partituras cubanas del 1855-1880».⁴⁷

Contó González con la colaboración de músicos de la OSV en los instrumentos de cuerda, los solistas Marina Auristela Guánchez (soprano) y Gonzalo Betancourt (tenor), la Coral Venezuela y la participación del conjunto artístico Retablo de Maravillas,⁴⁸ todos

⁴⁷ Guridi: *Op. cit.*, 2013, p. 56.

⁴⁸ El Retablo de Maravillas fue fundado en 1950 por Manuel Rodríguez Cárdenas, Director de Cultura y Bienestar Social del Ministerio de Educación, en alusión al entremés cervantino. A partir de 1958 pasó a llamarse Danzas Venezuela, hasta el presente. «Para la época, no existía en el país una danza teatral elaborada», por lo cual contó en su organización «con jóvenes procedentes de familias obreras, [especializándose] en la interpretación de danzas simples, al modo peculiar del pueblo». Para ello contaron con coreógrafos de diversos países que «establecieron las bases técnicas que la danza requiere [y] cumplió un proceso de superación que alcanzó renombre internacional». «Presentación», *Danzas Venezuela*, 6/2/2010, acceso el 22 de febrero de 2017, <http://danzasvenezuela1950.blogspot.com/>.

bajo su dirección general.⁴⁹ Las actuaciones contaron con amplia cobertura en las páginas de *El Nacional*, se transmitieron a través de programas de radiodifusión y de la Televisora Nacional de Venezuela.

Con esta iniciativa, el compositor contribuía en las estrategias de recuperación y difusión del patrimonio musical venezolano, ampliamente asentado en el núcleo de Sojo, Plaza, Sauce y otros músicos con los que compartía ideales, a la vez propiciaba un nexo con la música colonial cubana. De ese modo esbozaba un pasado común en el imaginario sonoro de ambos países, para lo cual tomaba como referencia los ámbitos de la polifonía sacra y el villancico profano.

Un ejemplo de las actividades que organizó fue el Festival de Fin de Curso 1953-1954. González realizó una conjunción entre obras clásicas, con la interpretación de piezas de Bach, Schumann, Chopin y el repertorio autóctono, en este caso la inclusión del villancico *Niño mío*, obra del compositor venezolano de José F. Velázquez «el joven» (Caracas, ¿1755? -1805), importante compositor criollo, contemporáneo del cubano Esteban Salas. Es significativo destacar la presentación en este Festival de diferentes formaciones vocales e instrumentales bajo la dirección de González, con la participación de una docena de alumnos solistas de piano, canto y violín, dúos y conjunto de cámara, que ocupa un lugar sobresaliente en la primera y segunda parte del concierto.⁵⁰

Una muestra de la labor ejercida por González en instituciones docentes y culturales de Venezuela fue su inclusión como jurado en varios certámenes junto a reconocidos profesores y músicos de la época, hecho que refleja la puesta en valor que la sociedad artística de ese país le tributó. En ese sentido, integró el jurado del certamen de piano «Sebastián Erard» en la edición 1951, junto a los profesores Elena Arrarte, Gloria Vicentini, Gerty de Haas y Conrado Galzio. Instituidos por la casa de pianos Érard, los concursos propiciaban la difusión de esta casa de instrumentos e impulsaban a pianistas, tanto estudiantes como profesionales, para el desarrollo de su carrera.⁵¹

Otro evento de señalado interés en el ámbito de la composición musical constituyó el Premio Nacional de Música, convocado por el Ministerio de Educación de Venezuela. En la edición de 1953 González fue invitado a participar como jurado, junto a una nómina de destacados músicos: los venezolanos José Clemente Laya, Inocente Carreño y Ángel Sauce y el profesor italiano Primo Casale.⁵² Dicho premio evaluaba las obras en tres categorías: sinfónicas, de cámara y vocal.⁵³ En la portada de *El Nacional* se ofreció una breve

⁴⁹ *El Nacional*, «Hilario González dirigirá Conciertos Sacros en Semana Mayor», Caracas, 10 de abril de 1954.

⁵⁰ Véase el programa de este concierto en el *Scrapbook* [n.º 35-1080], confeccionado por el compositor y conservado en el Fondo Personal de Hilario González (FPHG), Museo Nacional de la Música de Cuba (MNM).

⁵¹ La ganadora del certamen en la edición de 1951 resultó Dinorah Olivier de Blois, esposa de Anthony de Blois (músico y amigo de González y Carpentier, como se ha mencionado antes). El premio fue entregado por Vicente Emilio Sojo durante una gala de celebración. *El Nacional*, «Certamen de piano para el Premio Sebastián Erard», Caracas, 1954.

⁵² *El Nacional*, «Jurado del Premio Nacional de Música», Caracas, 22 de diciembre de 1952.

⁵³ Pese a evaluar trece obras, este jurado tomó la decisión unánime de declarar desierta la categoría sinfónica, si bien otorgó una mención de honor a Carlos Figueredo por *Primera sinfonía*. En la categoría de música instrumental de cámara, el premio fue concedido a Gonzalo Castellanos por *Fantasia cromática para órgano* y correspondió una mención honorífica a Rhazés

reseña sobre este Premio y la participación del jurado, todos profesores de las Escuelas Preparatoria y Superior de Música (imagen 5).⁵⁴



Imagen 5. Hilario González (segundo de izquierda a derecha) entre los integrantes del jurado del Premio Nacional de Música. *El Nacional*, Caracas, 6/1/1953.

Las actuaciones como docente, director de orquesta, jurado de premios nacionales y otras que se han valorado en este apartado sugieren una favorable recepción de González en el contexto cultural de Caracas y dan cuenta de la multiplicidad de roles que ejerció, bien integrado en la intensa vida cultural de Venezuela durante ese período.

ACTIVIDAD INTERPRETATIVA: DANZAS PIANÍSTICAS Y DIRECCIÓN

Otra de las facetas en las que despuntó Hilario González durante esta etapa fue evidenciada por su actuación como músico invitado de la Orquesta Sinfónica de Venezuela (OSV) y por una frecuente presentación como pianista en diversos escenarios de Caracas y otras ciudades de ese país.

La ya mencionada OSV constituye una institución capital en la vida cultural venezolana y una de las agrupaciones sinfónicas de mayor trascendencia en el continente, cuyo renombre, desde su fundación en 1930 por Sojo, llega hasta el presente. Al menos dos importantes acontecimientos documentan el vínculo de González con la OSV. El primero tuvo lugar en el concierto de gala por la toma de posesión de Rómulo Gallegos como Presidente de la República de Venezuela, en febrero de 1948. González fue invitado por el director de la OSV, Pedro Antonio Ríos Reyna, para encargarse, como pianista, de las obras de dos autores venezolanos: *Suite caraqueña*, de Gonzalo Castellanos y *Primera sinfonía*, de Carlos Figueredo, ambas compuestas en 1947.

Hernández por *Quinteto para clavicémbalo y arcos* y *Sonata para viola y piano*. El premio de música vocal recayó en Antonio Estévez por *Tres canciones*, para coro mixto.

⁵⁴ *El Nacional*, «Declarado desierto el Premio Nacional de Música», Caracas, 6 de enero de 1953.

El segundo acontecimiento fue la participación de la OSV en las actividades conmemorativas del centenario del nacimiento de José Martí en La Habana, en marzo de 1953, donde fue nuevamente invitado para actuar junto a la orquesta en la interpretación de los siguientes títulos: los mencionados *Suite caraqueña* y *Primera Sinfonía*, de autores venezolanos y en *Pinos de Roma*, de Respighi, *Romeo y Julieta*, de Prokofiev y *Fiesta negra*, de Amadeo Roldán.⁵⁵ Esta visita estrechaba los lazos diplomáticos entre ambos gobiernos y, desde el punto de vista cultural, dejaba una huella de la calidad artística y la simpatía de los músicos venezolanos entre el público habanero. La prensa reseñó las actuaciones en el Teatro Auditórium y en la Plaza de la Catedral, que calificó en términos de excelencia, con «cerradas ovaciones» y «rotundo éxito».⁵⁶ A propósito de estas valoraciones Edgardo Martín reflejó en las páginas de *Información* la vinculación de González en este acontecimiento cultural:

En este recuento de triunfos y glorias injusto sería olvidar la parte que ha tocado a cubanos como el musicólogo y gran escritor Alejo Carpentier y al compositor y pianista Hilario González, quienes desde hace años residen en Caracas y han sido siempre fieles voceros de los mejores valores cubanos [...].⁵⁷

Las colaboraciones de González como músico invitado de la OSV permiten enmarcar su postura ideológica. Primero, por su respaldo a la presidencia del escritor Rómulo Gallegos, en concordancia con el posicionamiento de la mayoría de los intelectuales venezolanos con quienes compartió motivaciones artísticas y políticas, los cuales apostaban por el giro democrático en ese país. Segundo, por su afinidad con los dirigentes de la OSV —liderada por Pedro Ríos Reyna e Inocente Palacios—, quienes asumieron la visita a La Habana con la intención de homenajear al héroe nacional de Cuba y estrechar el intercambio cultural y diplomático entre ambas naciones. La invitación a González, en su condición de pianista cubano, contribuía en ese sentido de hermanamiento cultural y artístico, a la vez que corroboraba los lazos de amistad que sostenía con ambos directivos, muy próximos también al círculo de Carpentier.

Hilario González protagonizó una veintena de actuaciones como concertista en escenarios de Venezuela, entre las que sobresalen: el Ateneo y el Rotary Club, de Valencia; las Sociedades Pro Arte Musical de Táchira y de San Cristóbal; el Ateneo de Trujillo y la Casa del Orinoco, en Ciudad Bolívar.⁵⁸ También realizó conciertos en ciudades aledañas al territorio venezolano, como Willemstad, Curazao, en Brasil y Cúcuta, en Colombia.⁵⁹ Las noticias y reseñas que anunciaban estos conciertos exhibían como carta de presentación de González sus estudios con Sojo y las colaboraciones con Carpentier, lo cual ofrecía garantías de su distinción musical.⁶⁰

Los programas de estas actuaciones coincidían en mostrar obras del patrimonio musical cubano a través de un recorrido que comprendía la literatura pianística desde la etapa

⁵⁵ Hilario González: *Curriculum vitae*, 1968, pp. 1-2.

⁵⁶ *Diario de la Marina*, «Cocktail del profesor Ríos Reyna y señora», La Habana, 4 de marzo de 1953.

⁵⁷ Edgardo Martín: «Música en el Extranjero», *Información*, La Habana, marzo de 1953.

⁵⁸ En el *Scrapbook* [n.º 35-1080] constan una decena de programas y reseñas que documentan estas actuaciones

⁵⁹ González: *Op. cit.*, 1968, p. 2.

⁶⁰ Algunos de los titulares a destacar son: «Recital de música cubana colonial y moderna».

colonial hasta la creación contemporánea. La selección de González respondía así a un criterio estético que ponía de relieve su discurso sobre la identidad cubana a través del repertorio pianístico.

El punto de partida lo situaba en las contradanzas y danzas para piano, entendidas como núcleo del criollismo cubano, que sintetizaba en las creaciones de Manuel Saumell e Ignacio Cervantes, en el siglo XIX. Estas tenían continuidad en la figura de Ernesto Lecuona a inicios de la siguiente centuria, con una expansión formal y temática hacia elementos afrocubanos e hispánicos, pero conservando la esencia estilística de las danzas cubanas. A continuación, González se orientaba hacia creaciones de Eduardo Sánchez de Fuentes, Alejandro García Caturla y Carlo Borbolla que realizaban las raíces campesinas y el componente sonero en la tradición musical cubana. Como parte de estas actuaciones, incluía algunos de los primeros títulos de su autoría: *Dos Danzas* (1938), con lo cual el compositor se integraba en una genealogía de la creación nacionalista. En la siguiente tabla se muestran los autores y obras que interpretó González durante los conciertos en tierras venezolanas (tabla 1):

Tabla 1: Repertorio interpretado por H. González durante sus actuaciones en escenarios de Venezuela.

Compositores	Obras
M. Saumell (1817-1870)	Dieciséis contradanzas 1. «La Territorial» 2. «La Luisiana» 3. «La niña bonita» 4. «Recuerdos tristes» 5. «La Matilde» 6. «La virtuosa» 7. «Los ojos de Pepa» 8. «La Fénix» 9. «La quejosita» 10. «La suavecita» 11. «La Nené» 12. «Toma, Tomás» 13. «La Josefina» 14. «La Tedezco» 15. «La Celestina» 16. «El cataclismo»
I. Cervantes (1847-1905)	Tres danzas «Danza n.º 1» «Danza n.º 3» «Danza n.º 13»
E. Lecuona (1895-1963)	Cuatro danzas «¿Por qué te vas?» «Danza negra» «Danza de los Ñañigos» «Ahí viene el chino»
E. Sánchez de Fuentes (1874-1944)	<i>Guajira y danza</i>
H. González (1920-1996)	<i>Dos danzas</i>
A. García Caturla (1906-1940)	<i>Berceuse campesina</i>
C. Borbolla (1902-1990)	<i>Son n.º 16</i>

La relevancia de estas actuaciones subraya el interés de González por expandir su carrera como pianista, descubrir nuevos espacios y públicos en tierra venezolana, exaltar la creación pianística cubana como símbolo de identidad y establecer nexos artísticos entre las culturas de ambos países. Como se observa en los anuncios del Concierto n.º 11 de la

Sociedad Pro-Arte Musical de San Cristóbal (el 29 de agosto de 1953) y el Concierto n.º 23 de la Sociedad Pro Arte Musical de Trujillo (3 de septiembre de 1953), el compositor era presentado como «extraordinario pianista cubano» (imagen 6):

Sociedad Pro Arte Musical
CONCIERTO No. 53

Presentará el próximo jueves 3 de Septiembre en el
auditorium del Salón del Lectura

AL GRAN PIANISTA CUBANO
HILARIO GONZALEZ

CONCURRA Ud. a oír éste magnífico programa de
música clásica Cubana, que lamentablemente es muy
poco conocida en nuestro país.

En el programa figuran piezas de:

Ernesto Lecuona 1896
Eduardo Sánchez de Fuentes
Manuel Saumel
Alejandro García Caturla
Carlos Borbolla
y dos danzas del mismo artista
Hilario González compuestas en 1920.

NOTA: Socios de Pro Arte dos entradas con tarjeta
de Agosto.

Familiares de Socios	Bs. 3
No Socios	Bs. 6
Balcón	Bs. 3

HORA: 8 P.M.

Imagen 6: Conciertos de piano de Hilario González en las Sociedades Pro-Arte Musical de San Cristóbal y Trujillo, en 1953

No sólo se ponderaba la figura de González, sino también que el programa estuviese basado «en música clásica cubana», la cual, lamentaban, carecía de difusión en el país sudamericano. Sin duda, la formación pianística de González le permitió afrontar repertorios complejos, así como interpretar su propia obra, de considerable dificultad interpretativa. Asimismo, la elección de este repertorio basado en contradanzas, danzas, guajira, berceuse y son constituyó un modelo para los conciertos que llevó a cabo en las décadas siguientes, tras su regreso a Cuba, lo cual subraya su identificación con la estética nacionalista y muestra un hilo conductor en su proyección como pianista.

Se ha mencionado antes la actuación de González como director coral y de orquesta al frente del conjunto de la Escuela Preparatoria de Música. A ello se debe añadir su labor como director adjunto de la Coral Venezuela, junto a su titular, el también compositor, profesor y director de coros Ángel Sauce. Ambos músicos sostuvieron estrechos vínculos, tanto en el espacio académico, ya que integraban el plantel de la Escuela Preparatoria, como en los planos docente —González tomó clases de dirección coral con Sauce— y profesional, ya que compartieron la dirección de esta agrupación coral entre 1956 y 1959.⁶¹ La Coral Venezuela había sido fundada en 1943 por Sauce bajo el auspicio del Ministerio del Trabajo y Comunicaciones y se considera uno de los coros más antiguos de ese país, todavía vigente.⁶² Como director adjunto de esta agrupación, González actuó en numerosos escenarios, vinculado, especialmente, a obras para teatro.

ACTIVIDAD COMPOSITIVA: CANCIONES Y VÍNCULOS CON EL TEATRO

La producción compositiva de Hilario González durante los años transcurridos en Caracas no fue numerosa, aunque sí diversa en cuanto a las plantillas empleadas y a su vinculación con otras áreas artísticas, como fueron las creaciones para teatro. El cotejo documental entre los catálogos publicados⁶³ y los currículums del compositor⁶⁴ exhibe un repertorio basado en canciones (6), obras pianísticas (2), un cuarteto de cuerdas y una cantata para cuarteto de voces solistas, coro, orquesta de percusión, y conjunto de instrumentos electrónicos.⁶⁵ Sin pretender ampliar la información sobre este conjunto de obras, es preciso señalar que se conserva en el archivo del Museo Nacional de la Música de Cuba una muestra de ellas y que las obras para voz y piano han sido difundidas por la Fundación Vicente Emilio Sojo a través de la publicación *Ciclo de Canciones*.⁶⁶ Ello corrobora el interés de la creación para voz y piano en esta etapa, la cual se nutrió esencialmente de dos fuentes literarias: poemas de autores venezolanos próximos al círculo intelectual del compositor y textos dramáticos vinculados a puestas teatrales donde participó.

Estimulado por la poesía de Juan Liscano, destacado poeta, periodista, político y folclorista venezolano, González compuso, al iniciar 1948, sus primeras obras en tierra venezolana: *Dos canciones de Juan Liscano* —«Cuerpo del mar» y «Matinal tristeza»—. Es preciso subrayar el perfil de este escritor y proponer un acercamiento a los nexos culturales y estéticos que se vislumbran entre ambos artistas. Estos vínculos tuvieron como punto de origen la amistad entre Liscano y Carpentier, la cual se hizo extensiva al compositor. No sólo la obra literaria concitaba un punto de encuentro, sino que compartían el interés por los orígenes étnicos, históricos y culturales que significaban la construcción de una identidad americana. También, desde el punto de vista ideológico manifestaron su respaldo a la democracia, con el apoyo de Rómulo Gallegos en la presidencia de Venezuela, lo cual señaló un efímero pero intenso año de restauración política y cultural en ese país.

⁶¹ González: *Op. cit.*, 1968, p. 2.

⁶² José Peñín: *Nacionalismo musical en Venezuela*, 1999, p. 355.

⁶³ Consúltense Ela Galvani: *Catálogo de obras de Hilario González*, 1981 y Felipe Sangiorgi: *Ciclo de canciones*, 1992.

⁶⁴ En su fondo personal se conservan dos currículums vitae, correspondientes a 1968 y 1987.

⁶⁵ Sangiorgi: *Op. cit.*, 1992, p. 31.

⁶⁶ Sangiorgi: *Op. cit.*, 1992. Consúltense en el inventario de la obra compositiva la descripción de estas partituras.

Liscano se distinguió como una de las voces más destacadas en el campo intelectual y político venezolano:⁶⁷ durante la década del cuarenta dirigió el Servicio de Investigaciones Folclóricas de Venezuela, ejerció como periodista cultural del diario *El Nacional* y organizó las renombradas «Fiestas de la Tradición» en 1948. En el terreno literario, su obra temprana y el poemario *Humano destino* (1949) le hicieron merecedor del Premio Nacional de Literatura en 1950. Dicho poemario ha sido considerado por el propio autor como un «libro doméstico, hecho sobre el molde de un yo empírico [donde] la plenitud del hogar, los hijos, la esposa, las buenas causas e intenciones sociales» conforman su eje temático.⁶⁸ En este libro se incluyen los textos escogidos por Hilario González para sus canciones, los cuales subtítulo como «*lieder* para barítono y piano». Dicha enunciación se comprueba en «Matinal tristeza», que se transcribe a continuación:

«Matinal tristeza»

Hoy colma la tristeza la copa de mi sangre
Y en idénticas partes me ha dividido el pan.
Alegre me he sentido de estar así, tan triste,
Como si hubiera hallado una esperanza más.

Hoy tristes, tristes hasta morir
se han levantado el agua,
mi alegría, la leche, el cereal.
Meditabundos hemos desayunado.
El aire también se puso triste:
volvióse terrenal.
Hoy la vida y la muerte
Besáranse en la boca,
al amparo nocturno de mi alma lunar
y se irán de la mano, como novios recientes
en cuyo pecho cabe toda la eternidad.

En este poema el campo semántico redundante en la tristeza y lo cotidiano como símbolos que conviven en un ser ensimismado dentro de la realidad. Los signos que determinan el acto de desayunar –pan, agua, leche, cereal– cobran vida como imágenes poéticas de lo cotidiano. La metáfora aparece como recurso tropológico esencial del texto poético, cuya esencia final abre puertas a la expectación. El sentido narrativo del poema se regodea en la paradoja que encierra este verso: «alegre me he sentido de estar así, tan triste», esencia de un estado de ánimo que, desde el estatus ontológico del poeta, inquiere sobre la enajenación social.

Sobresale en el discurso musical el carácter sobrio y estable del acompañamiento, construido sobre bloques de acordes que se reiteran durante toda la obra, basados en la función de tónica, en la tonalidad de *mi* menor (alterada con el 4º grado ascendido, *la*♯). En la introducción pianística queda expuesto este motivo cíclico *ostinato*, sobre el cual se articula la canción, presente como interludio entre las secciones y marcando rupturas

⁶⁷ Rafael Arráiz: *Juan Liscano. Aproximaciones a su obra*, 2015, p. 9.

⁶⁸ Juan Liscano: *Fundaciones, vencimientos y contiendas*, 1991, p. x.

en el nivel discursivo a través del constante retorno, como se observa en los compases iniciales de la obra (ejemplo 1):

Ejemplo 1: Fragmento (cc. 1-4) de «Matinal tristeza» (1948). *Ciclo de Canciones*, Caracas, FUNVES, 1992, p. 21 [Transcripción de la autora]

El *ostinato* rítmico-armónico de la introducción pianística, diseñado sobre valores largos, acentuados, ubicados en el registro más grave del instrumento, proporciona un tono sosegado a la canción y concede toda la libertad enunciativa al plano vocal. De otra parte, el cromatismo melódico y el sentido declamatorio del canto resultan elementos análogos al discursivo poético. Así, el uso del intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida se asienta como ámbito de tensión para configurar la curva dinámica, la cual asciende hasta la tesitura más extrema del barítono. La construcción cromática se concreta en la disposición vertical, a través de bloques de acordes acumulativos que devienen en *clúster*, sostenidos por el bajo *ostinato* de la tónica, como se evidencia en el ejemplo 2:

Ejemplo 2: Fragmento (cc. 20-22) de «Matinal tristeza» (1948). *Ciclo de Canciones*, Caracas, FUNVES, 1992, p. 21 [Transcripción de la autora]

La recurrencia del cromatismo, de intervallos melódicos aumentados y disminuidos en la línea del canto, que se subrayan en el ejemplo anterior, determinan el lenguaje disonante de esta canción, en sinergia con el discurso meditabundo y de aflicción que predomina en el poema. Ello coincide con el criterio de Zoila Gómez⁶⁹ en relación con esta etapa artística del compositor, que, señala, estuvo «marcada por una escritura disonante y áspera, de intervallos un tanto arbitrarios».

⁶⁹ Gómez: *Op.cit.*, 1999, p. 743.

Desde el punto de vista retórico, la simbiosis entre el texto musical y el texto literario se torna elocuente en dos momentos de la canción, aquellos donde las palabras «esperanza» (verso 4, cc. 14-15) y «eternidad» (último verso, c. 50) se representan con inflexiones al modo mayor, a una tonalidad lejana —*Lab* mayor—, y mediante la modulación directa, en signo de ruptura con el ámbito menor que define la obra. También en clara alusión al sentido semántico del texto poético-musical: ambos signos representan imágenes de porvenir e ilusión que transfiguran el discurso narrativo. Este mismo planteamiento simbólico se identifica en otras obras posteriores de González, donde el contraste del modo menor a mayor declara un contraste a nivel discursivo y orienta el sentido poético-musical hacia un plano resolutivo, de optimismo.

Entre el vasto territorio poético de Liscano, el compositor selecciona una lírica reflexiva e intimista, no decantada hacia el compromiso político o la crítica social que también reflejó el poeta, sino identificada con una zona «nutrida por un fuerte aire vital, por una vibrante experiencia biográfica, más allá del lenguaje y de las ocupaciones formales».⁷⁰ González se identificó con esta expresividad poética y ello le condujo a componer las canciones sobre los dos sonetos de Liscano, a pesar de que se encontraba enfrascado en un adiestramiento más completo de su perfil compositivo —a través de las clases con Sojo, de Blois y Sauce. De otra parte, el sentido autocrítico de González da respuesta sobre el reducido volumen de su creación, tal como enuncia en la carta a su amigo Edgardo Martín:

Cuando comencé a estudiar aquí me juré no componer nada hasta terminar. Sin embargo, rompí el juramento apresado por la belleza del soneto de Juan, el que me ha dedicado en la reciente edición de sus *Poemas de la mar*, hecha en Ecuador.⁷¹ Luego me volví al juramento y lo he guardado. Ni una nota que no sea trabajo para Sojo o trabajo para Antonio de Blois [...] con quien estudio noche tras noche en un encierro absoluto. Si no resurjo como el ave fénix después de la reclusión mereceré que me fusilen todos los que alguna vez han tenido confianza en que no sea algo más que «una cafetera rusa» como compositor (la frase es de Juan Liscano).⁷²

El testimonio de González dejaba expuesto sus expectativas como creador y el propósito de superación en el plano compositivo. De igual modo, confirmaba como motivo de inspiración la esencia poética de «Cuerpo del mar», donde el poeta y el músico compartían la creencia en el mar como espacio de reflexión y posesión espiritual, como señalan los últimos versos: «Mi corazón te copia, ¡Oh, mar ambigua! / es todo amante por la tierra exigua / y en alto cielo es pájaro de lumbre...».

En cuanto a las creaciones para piano, estas se inscriben en una estética diferente al lenguaje vanguardista y de componente afrocubano que mostraron sus piezas en la etapa anterior, durante su paso por el Grupo de Renovación Musical. Las dos obras compuestas en Caracas tuvieron como títulos *Novellette* (1951), con dedicatoria «a la excelsa

⁷⁰ Arráiz: *Op. cit.*, 2015, p. 197.

⁷¹ González se refiere al libro *Del mar*, publicado por Liscano ese mismo año, 1948, por la editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, de Quito. En este breve poemario, antecesor de *Humano destino* (1949), se incluyeron ambos títulos: «Cuerpo del mar» y «Matinal Tristeza», el primero de ellos dedicado por el autor a Hilario González. Liscano: *Op. cit.*, 1991, p. 265.

⁷² Carta de Hilario González a Edgardo Martín, 5 de febrero de 1948, Caracas. Véase Guridi: *Op. cit.*, 2013, p. 144-148.

memoria de Teresa Carreño» y *Tres danzas en canon*: I. «Minué de corte (canon al unísono)»; II. «Contradanza de figuras (canon a la octava)» y III. «Danza colonial (canon a la quinta)», dedicadas a las profesoras Olga Mondolfi y Gerty Haas,⁷³ fechadas y estrenadas en 1953.⁷⁴ Estas últimas piezas se comprenden como ejercicios contrapuntísticos, basadas en la creación de un canon a partir de tres modos básicos: al unísono, a la octava y a la quinta.

La intervención de González en el ámbito del teatro venezolano señaló un punto significativo en la trayectoria artística de esta etapa, cuya colaboración alcanzó diferentes roles: compositor, asesor musical del Grupo de Teatro del Ateneo de Caracas, productor del Teatro Nacional Popular e intérprete, ya fuera como pianista o al frente de la Coral Venezuela. A pesar de que estas líneas de actuaciones se interrelacionan y confluyen en una misma personalidad artística, es preciso detenerse en la actividad compositiva, donde la implicación entre la dramaturgia teatral y la propuesta creativa servirán de eje en la composición de canciones para puestas teatrales, de las cuales se conservan cuatro partituras.

Se considera abierta una nueva etapa en la escena venezolana con la creación de las primeras escuelas de teatro moderno,⁷⁵ como consecuencia de la llegada al país, entre 1945 y 1950, de profesionales de Argentina —Juana Sujo—, de España —Alberto de Paz y Mateos—, de México —Jesús Gómez Obregón— y de Chile —Horacio Peterson. Con el asentamiento en Caracas de personalidades del ámbito teatral se impulsó la formación de actores, la actualización del repertorio dramático y la creación de instituciones que respondían a las nuevas demandas estéticas del medio teatral. La década de los cincuenta, a pesar de la dictadura perezjimenista, «marcó la maduración contemporánea del teatro venezolano. La educación teatral se basó en técnicas modernas, constituyó una labor constante y reconocida e hizo vislumbrar la profesión de actor, estimulada por el inicio de la televisión (1953)».⁷⁶

La propuesta de modernización convocó a buena parte de la intelectualidad venezolana y forjó un espacio de apertura a las tendencias contemporáneas. Entre los protagonistas de esta renovación, sobresalieron cuatro nombres con los que González sostuvo estrechos vínculos artísticos, algunos ya mencionados: Juana Sujo (1918-1961), María Teresa Castillo, Horacio Peterson y Román Chalbaud. Asimismo, dos instituciones resul-

⁷³ Mondolfi y Haas compartieron la cátedra de piano de la Escuela Preparatoria de Música junto a González y destacaron en la escena musical venezolana por su aporte pedagógico y por la conformación de un dúo pianístico que alcanzó notoriedad en la época. De origen italiano y checoslovaco, respectivamente, ambas arribaron a Caracas a raíz de la Segunda Guerra Mundial, al igual que numerosos instrumentistas, profesores y artistas de diversas áreas. En esa ciudad se establecieron y se dedicaron a la formación de generaciones de pianistas. En la actualidad se celebra un Concurso Nacional de Piano a cuatro manos que lleva como nombre «Olga Mondolfi y Herta Glass», en homenaje al dúo que formaron, organizado por la Fundación Vicente Emilio Sojo desde 2005. «V Concurso Nacional de piano a cuatro manos», Venezuela Sinfónica, 7/6/2013, acceso el 15 de junio de 2018, <https://www.venezuelasinfonica.com/eventos/v-concurso-nacional-de-piano-a-cuatro-manos>.

⁷⁴ El estreno de *Tres danzas en canon* estuvo a cargo del dúo de piano Mondolfi-Hass en el Teatro Municipal de Caracas, en 1955 (González: Op. cit., 1968, p. 8).

⁷⁵ Carlos Márquez: *Juana Sujo: impulsora del teatro contemporáneo venezolano*, 1996, p. 89.

⁷⁶ Leonardo Azparren: *El Teatro en Venezuela: Ensayos históricos*, 1997, p. 125.

taron vitales para su quehacer profesional en este ámbito: el Ateneo de Caracas⁷⁷ y el Teatro Nacional Popular.

La llegada de Juana Sujo a Venezuela en 1949, actriz de origen judeo-argentino, marcó el inicio de la formación de actores y el impulso de la nueva escena teatral en ese país. El punto inicial de su trayectoria consistió en la organización del Estudio de Arte Dramático (1950), con la ayuda de la compañía Bolívar Films,⁷⁸ que devino dos años después en la Escuela Nacional de Arte Escénico (1952), ahora con el apoyo del Ministerio de Educación.⁷⁹ En este proyecto colaboraron estrechamente Peterson, de Paz y Mateos y Gómez Obregón, lo cual enriqueció este panorama por la diversidad en cuanto al origen, escuelas y tendencias teatrales. Autores venezolanos —además del mencionado Chalbaud, Isaac Chocrón (1930-2011) y Arturo Uslar Pietri (1906-2001)— se involucraron en este ámbito, en el cual se escribieron obras de temática e interés nacional.⁸⁰ Entretanto, la necesidad de actualizar el hecho escénico⁸¹ conllevó a abordar clásicos —como Cervantes y Shakespeare— y contemporáneos, especialmente de la escuela norteamericana, e innovar en la puesta escénica.

La relación de González con el teatro comenzó en 1951 como asesor musical del Ateneo de Caracas y miembro de la comisión teatral de dicha institución.⁸² Dos años después surgieron la Escuela y el Grupo de Teatro del Ateneo de Caracas, bajo la dirección de Horacio Peterson, que apostaron «por llevar a la escena un gran número de obras de autores nacionales».⁸³ Para

⁷⁷ El Ateneo de Caracas se fundó en 1931, bajo la Presidencia de María Luisa Escobar. Le siguió en el cargo Anna Julia Rojas y, a partir de 1958, María Teresa Castillo, quien fue su presidenta de honor hasta 2002. Ha sido una de las instituciones más importantes en el desarrollo cultural de Venezuela, donde ha despuntado por la apertura de espacios para todas las expresiones artísticas, especialmente el teatro, la literatura y la música. Entre sus líneas de actuación ha ponderado el papel de las mujeres en la vida intelectual del país. «Historia del Ateneo de Caracas», *Ateneo de Caracas*, acceso el 22 de febrero de 2017, <https://ateneodecaracas.wordpress.com/historia-del-ateneo-1931-1958/>

⁷⁸ Bolívar Films representaba la principal productora cinematográfica de Venezuela. Fue fundada en 1940 por Luis Guillermo Villegas Blanco y se vincularon a ella actores, directores y personal artístico y de producción, en los inicios del cine y del teatro en ese país. Villegas Blanco «trajo a los mejores técnicos, artistas, directores, fotógrafos de los diferentes países latinoamericanos donde ya se hacía cine con mucho éxito, con el sueño de crear un pequeño Hollywood en Venezuela». Esta productora continúa vigente en la actualidad como empresa puntera en la realización de audiovisuales en Venezuela. En: «Historia», *Bolívar films*, acceso el 22 de marzo de 2018, <http://www.bolivarfilms.com/empresa/historia.html>.

⁷⁹ Azparren: *Op. cit.*, 1997, p. 123.

⁸⁰ Sirvan como referencia obras de autores nacionales como *Los adolescentes* (1953), de Chalbaud «el autor más popular de la década», la cual fue censurada por el gobierno de Pérez Jiménez —Luis Chesney: *El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX): una aproximación pragmático-discursiva*, 2008, pp. 107-108—; también *El día de Antero Albán* (1958) de Uslar Pietri y *Mónica y el florentino* (1959), de Chocrón.

⁸¹ Suscribo la propuesta de Ruth Rivera —«La censura en el teatro venezolano (1900-1960)», 2016, p. 30—, en tanto plantea el hecho escénico desde una perspectiva global que atañe no sólo al evento o a la escenificación teatral, sino que incorpora «los entornos productivos, publicitarios, de difusión, la imagen de los intérpretes [además de] referencias al horizonte significativo que implica todo intercambio cultural».

⁸² González: *Op. cit.*, 1968, p. 2.

⁸³ Márquez: *Op. cit.*, 1996, p. 89.

comprender la implicación de González en este proyecto pedagógico y artístico es preciso desarrollar la contribución de Peterson en la escena venezolana: fue «uno de los principales responsables en la formación del teatro de corte nacionalista e inspiración universal, en cual, en términos dialécticos representó el cambio cualitativo trascendente respecto a la corriente precedente del teatro criollo».⁸⁴

Un balance de la programación ejecutada por el Grupo de Teatro del Ateneo de Caracas entre 1951 y 1953 muestra la presentación de nueve títulos, de los cuales cuatro contaron con la colaboración de Hilario González (véase la tabla 1). Se observa una preferencia por dramaturgos franceses e ingleses y una orientación hacia géneros que permitían explorar diversos registros actorales, como los dramáticos y las comedias.

No debe obviarse el carácter formativo de este proyecto, en el cual se implicaban la escuela y el grupo de teatro en una misma propuesta artística, como tampoco se debe soslayar la carencia de antecedentes sólidos en Venezuela respecto a las especialidades escénicas —escenografía, vestuario, musicalización, producción— que garantizaran una puesta escénica sólida y experimentada. En cuanto a la participación musical en el balance de esos años añade una breve referencia sobre la figura de González: «Las ilustraciones musicales que requieren las obras presentadas han contado con la supervisión, unas veces, con las composiciones originales del profesor Hilario González».⁸⁵

En cuanto al Teatro Nacional Popular de Venezuela, nombrado así desde 1958 como sucesor de Teatro del Pueblo (1946-1958), perseguía como objetivos democratizar la cultura y dar acceso de las clases populares. La colaboración de González con este conjunto se enmarca entre 1956 y 1958, cuando ejerció las actividades de producción y «musicalización». Acojo este último término, aun cuando se entiende inexacto, por ser el utilizado por el compositor en los *curriculum vitae*⁸⁶ para consignar de modo general su experiencia en el ámbito escénico. Comprendo que esta «musicalización» puede responder a tres concepciones básicas de participación artística: 1) la utilización de obras musicales preexistentes, con formatos o textos preestablecidos, o mediante adaptaciones o versiones destinadas a la puesta teatral; 2) la creación de partituras originales, de las cuales constan cuatro canciones; y, por último, 3) la actuación como intérprete durante la puestas en escena, donde González participó como pianista y al frente de la Coral Venezuela en buena parte de los programas teatrales.

El teatro comprende la imbricación de roles disímiles que propician el hecho artístico y entre ellos no siempre se destaca explícitamente la contribución musical o la producción misma. De ahí que resulten escasas las referencias al papel desempeñado por González en este contexto, del cual consta programas de mano,⁸⁷ catálogos y notas biográficas⁸⁸ y los *currículums*.⁸⁹ En estos últimos se precisa la musicalización de once títulos teatrales en los cuales colaboró el compositor, como se detalla en la siguiente tabla (tabla 2):

⁸⁴ Azparren: *Op. cit.*, 1997, p. 125.

⁸⁵ s. f. «*Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder». Grupo Teatral del Ateneo de Caracas. Programa de mano. Sábado 21 de agosto de 1954. Amigos del arte. Auditorium C.L.A.

⁸⁶ González: *Op. cit.*, 1968, p. 2.

⁸⁷ Todos conservados en el *Scrapbook* [n.º 35-1080], Fondo Personal de Hilario González (FPHG) del Museo Nacional de la Música de Cuba.

⁸⁸ Galvani: *Op. cit.*, 1981; Sangiorgi: *Op. cit.*, 1992.

⁸⁹ González: *Op. cit.*, 1968; 1987.

Tabla 2: Obras de teatro con participación de H. González (Caracas, 1952-1959)

	Obra teatral/ Año de creación	Autor Literario	Participación musical de H. González	Grupo de teatro
1	<i>Los días felices</i> (1938)	Claude André Puget (1905-1975)	Canción original: «He vivido horas sin igual»	Ateneo de Caracas
2	<i>La hermosa gente</i> (1942)	William Soroyan (1908-1981)	Canción original: «Rema tu bote»	Ateneo de Caracas
3	<i>La hora radiante</i> (1938)	Kleith Winter (1906-1983)	«Doblaje al piano del Concierto N° 2 de Rachmaninoff y el Concierto Italiano de Bach»	Ateneo de Caracas
4	<i>Nuestro pueblo</i> (1938)	Thorton Wilder (1897-1975)	Dirección de Coros	Ateneo de Caracas
5	<i>Fiebre de primavera</i> (1942)	Noel Coward (1889-1973)	Musicalización	Ateneo de Caracas
6	<i>El juez de los divorcios</i> (1615)	Miguel de Cervantes (1547-1616)	Canción original: «Entre casados de honor»	Escuela de Arte Escénico
7	<i>La zorra y las uvas</i> (1953)	Guilherme Figueiredo (1915-1997)	Canción original: «Oíd efebos y atletas». (Canción de Cleia).	Escuela de Arte Escénico
8	<i>Esperando al zurdo</i> (1935)	Clifford Odets (1906-1963)	Musicalización	Teatro Nacional Popular
9	The browning versión (1948)	Terecen Rattigan (1911-1977)	Musicalización	Teatro Nacional Popular
10	<i>Hernani</i> (1830)	Víctor Hugo (1802-1885)	Dirección de Coros	Teatro Nacional Popular
11	<i>La casa</i> (1942)	Ramón Díaz Sánchez (1903-1968)	Musicalización	Teatro Nacional Popular

El balance de los autores muestra que la mayoría son de lengua inglesa –Soroyan, Winter, Coward, Wilder y Rattigan–, en consonancia con la pujanza de la propuesta dramática tanto inglesa como norteamericana en el teatro contemporáneo. También coexisten, en la diversidad dramática y estética de esta programación, un clásico universal como Cervantes, textos de los franceses Víctor Hugo y André Puget o la adaptación para teatro de la fábula de Esopo, escrita por el brasileño Figueiredo.

La actividad interpretativa y la musicalización ocuparon el mayor protagonismo en cuanto a los vínculos artísticos de González con el teatro. Su actuación como director de la Coral Venezuela le otorgó reconocimiento, al tomar parte en presentaciones que exigían la participación del coro en el argumento dramático. Tal es el caso de *Nuestro*

pueblo, de Thorton Wilder, en la cual dirigió el himno de la Iglesia Congregacionista de los Estados Unidos.⁹⁰ Con esta obra el compositor recorrió diversos escenarios, en cuyos programas reconocía el Ateneo de Caracas «la valiosa colaboración por cortesía de la Dirección de Cultura del Ministerio del Trabajo, de la Coral Venezuela, bajo la dirección del profesor Hilario González».

Teatro Municipal

Martes 8, Jueves 10, Sábado 12 y Domingo 13 de Junio de 1954
A las 9 y 15 p. m.

EL ATENEO DE CARACAS
Presenta la trascendental obra

“Nuestro Pueblo”

(Cens. A) (Our Town) (Cens. A)
Comedia en tres actos, del extraordinario dramaturgo
norteamericano

THORNTON WILDER
(Premio PULITZER)

CON:

Esteban Herrera - Olga Corser - Rafael Briceño
CESAR CASTILLO LOPEZ — PATRICIA PALMER
MARIA GARCIA

Y un vasto conjunto venezolano con la gentil colaboración de la

CORAL VENEZUELA

cedida por la DIRECCION DE CULTURA OBRERA DEL MI-
NISTERIO DEL TRABAJO, bajo la dirección del Profesor
HILARIO GONZALEZ.

Dirección: **HORACIO PETERSON**

P R E C I O S :

Patio, Palco y Sofá de 1ª fila	Bs. 10.—
Sofá de 2ª y 3ª fila	" 8.—
Balcón	" 4.—
Galería	" 1.—

Entradas a la venta en el **TEATRO MUNICIPAL**,
desde el Lunes 7 de junio, a las 9 a. m.

Imagen 7: *Nuestro pueblo*, por el Grupo del Ateneo de Caracas, con participación de González. Caracas, 1954

baritono, piano e improvisación de trompeta («Rema tu bote»). Estas obras fueron estrenadas por actores-cantantes con esas plantillas, no obstante, en el álbum *Ciclo de canciones* (1992) fueron publicadas en versiones para voz y piano y no constan las partituras originales. He aquí las obras, subtítulos, plantillas, fecha de creación y dedicatoria (tabla 3):

⁹⁰ González: *Op. cit.*, 1987, p. 4.

⁹¹ Azparren: *Op. cit.*, 1997; Márquez: *Op. cit.*, 1996.

Un elemento común en la literatura sobre el teatro venezolano es la escasa información sobre la presencia musical en el hecho escénico.⁹¹ Las reseñas de prensa y los programas consultados (Ateneo de Caracas, 1952-1954) constituyen referencias clave en la reconstrucción de este período. Respecto a González, apenas se consigna la participación de la Coral Venezuela o la dirección musical de algunas obras, sin añadir referencias sobre la creación misma, las partes musicales, el ambiente sonoro de la puesta, los músicos participantes, su imbricación en la dramaturgia o la recepción. De ahí que, para una aproximación a la obra musical y su relación con la praxis escénica, considere viable una valoración estética que ponga el énfasis en las relaciones poético-musicales.

En el plano compositivo se identifican cuatro canciones, tres de ellas concebidas inicialmente para soprano y arpa («Canción de Cleia»); tenor y guitarra («Entre casados de hon-

Tabla 3: Tabla de canciones de H. González compuestas para teatro (1952-1958)

Canción	Subtítulo	Plantilla original	Año	Dedicatoria
«He vivido horas sin igual»	Hesitation vals	Sop., pno.	1952	Fernando Gómez
«Rema tu bote»	Quasi espiritual	Bar., pno., tpta.	1952	Carlos Márquez
«Entre casados de honor»	Quasi punto	Ten., guit.	1954	Juana Sujo
«Oíd efebos y atletas».	Quasi griega	Sop., arpa	1958	Carmen Arencibia

Entre los aspectos que destacan en este repertorio se encuentran las referencias a modos estilísticos preconcebidos —como vals, espiritual, punto y griego— los cuales determinan una alusión a tipologías de la música popular y aparecen conectados con su interpretación del texto literario y dramático. Desde el propio subtítulo, estas alusiones se convierten en una motivación y en una indicación para el intérprete y sitúan la obra en el ámbito de múltiples referencias culturales y estéticas. El compositor muestra así una apropiación de estilos musicales que conectan con diferentes épocas históricas, áreas geográficas y entornos culturales. Dentro de este *corpus*, interesa destacar una de las obras donde González expone rasgos vinculados a la tradición musical cubana: *Entre casados de honor*, dado que es el único título compuesto durante la etapa de Caracas donde reaparece su interés por «lo cubano», en total sinergia con la dramaturgia teatral.

El entremés *Entre casados de honor* fue la obra con la cual debutó la Escuela Nacional de Arte Escénico, bajo la dirección de Juana Sujo, en la Televisión Venezolana. Como se ha señalado antes, la renovación teatral en ese país incorporó a su modelo pedagógico y artístico la puesta en escena de autores clásicos. De ahí la elección de Miguel de Cervantes en esta primera dramatización televisiva. La canción homónima de González estaba dedicada a Sujo.

La recepción en la prensa enfatizó en el valor de la obra cervantina, considerada una «una joya literaria», la «fuerza artística» de las actuaciones, el carácter íntegro de la representación teatral y televisiva que se mostraba «sin mutilación alguna», el interés por acercar al gran público al espectáculo propiamente teatral y «divulgar las disciplinas pedagógicas de la escuela y su alumnado». Con relación a la participación musical concretaba la reseña periodística:

La obra cervantina del debut, como también otras anunciadas, estarán bajo la vigilancia artística de Juana Sujo, directora de la Escuela Nacional de Arte Escénico y José Luis Sarzalejo, de experiencia en el campo de video y de manera especial en la presentación de obras clásicas. Oscar Hernández hará la escenografía e Hilario González, pianista, el comentario musical.⁹²

Esta última línea evidenciaba el lugar reservado a la participación musical dentro del proyecto teatral, el marco ambiguo que se atribuía al músico dentro de la propuesta artística: «el comentario musical». Dicho «comentario» sugiere diversas acepciones: palabras

⁹² *El Nacional*: «Debuta mañana en televisión Escuela de Arte Escénico», Caracas, 2 de abril de 1954.

de presentación, creación de partituras, adaptaciones, musicalizaciones, ejecución musical en el escenario, dirección coral, entre un conjunto de prácticas musicales que resultaban comunes en la puesta escénica, sin que existan otras fuentes que amplíen en ese sentido.

La canción compuesta por González para el entremés representa una alusión a lo hispano a través de signos musicales que aluden a la música guajira. Como síntesis de ese modo de hacer se comprenden: el uso de géneros como el punto y la tonada, la décima como forma poética para el canto, el predominio de instrumentos de cuerda pulsada como el tres y el laúd, las entonaciones melódicas de carácter modal, el sentido improvisatorio del texto, entre otros aspectos que resultan comunes en la música guajira. La interpretación de la obra clásica de Cervantes en el entorno sonoro del punto cubano —género distintivo de la cultura rural de Cuba— sugiere la voluntad de configurar una identidad musical y cultural de vocación hispana.

Respecto al contenido literario, la obra cervantina reflexiona sobre el divorcio desde una perspectiva moderna (en el sentido renacentista), donde se entrelazan la práctica cómica y el sentido crítico, todo en un ambiente pintoresco de evidente finalidad moral. En esta farsa se sitúa el matrimonio como un espacio de discrepancia que habilita una sátira sobre las convenciones morales y religiosas de la época. Distintas parejas presentan sus querellas ante el juez, a través de personajes estereotipados —el soldado, el médico, el ganapán y el vejete— que ponen en crisis al matrimonio como entidad social.

En la última acción hacen su entrada dos músicos, los cuales representan el texto poético-musical en la escena y ponen punto final a esta pieza de enredos que privilegia el sentido moralizante de los diálogos y la complicidad del público. He aquí el texto que cantan los músicos y que da lugar a la canción de González:

«Entre casados de honor»

Entre casados de honor,
cuando hay pleito descubierto,
más vale el peor concierto
que no el divorcio mejor.
Donde no ciega el engaño simple,
en que algunos están,
las riñas de por San Juan
son paz para todo el año.
Resucita allí el honor,
y el gusto, que estaba muerto,
donde vale el peor concierto
más que el divorcio mejor.
Aunque la rabia de celos
es tan fuerte y rigurosa,
si los pide una hermosa,
no son celos, sino cielos.
Tiene esta opinión Amor,
que es el sabio más experto:
que vale el peor concierto
más que el divorcio mejor.

En la canción predomina la homogeneidad en todos los planos —melódico, rítmico y armónico— como recurso de elaboración. En cuanto a la estructura, el modelo estrófico prevalece en la conjunción del texto literario y la obra musical. Las cinco estrofas acentúan el carácter popular a través de su contenido y la reiteración de un esquema métrico basado en la rima —abba— que definen las cuartetos. El diseño armónico-tonal constituye un aspecto de interés ya que, a diferencia de otras creaciones de mayor complejidad del propio autor, predominan relaciones armónicas más convencionales basadas en el esquema de tónica-dominante-tónica y tónica-subdominante-tónica. El uso de entonaciones modales y las cadencias evitadas apunta a un elemento expresivo de ambigüedad tonal-modal, al comprenderse como una referencia a los antecedentes hispánicos en la música cubana, según Grenet,⁹³ «el dato más interesante para determinar la raíz española de nuestra expresión musical está en el hallazgo de esos diversos matices modales [así como] la terminación de nuestras guajiras y puntos, siempre en la dominante».

La estructura rítmica de esta canción es estable, basada en un patrón de 6/8 que alterna con 3/8 en alusión a la influencia del punto cubano. Las indicaciones agógicas —*allegretto*, *a tempo*, *retardando*, calderón, pesante— representan pautas para una interpretación de la obra en función del discurso poético-musical.

Otro rasgo distintivo del entremés es la presencia de la guitarra como elemento diegético y su uso en el acompañamiento de la canción como un tópico musical ligado a lo español. La guitarra, al igual que el tres y el laúd, entre la población rural de Cuba y de otras regiones de Hispanoamérica, se identifica como el instrumento acompañante, por excelencia, del canto en la cultura popular. El diálogo entre la voz y el acompañante responde a un esquema de punto fijo —donde el acompañamiento sirve de apoyo armónico y estabilidad rítmica al cantante—,⁹⁴ de ahí que la línea del canto sea secundada por la guitarra o, como se recoge en la partitura, por el piano. Los signos de articulación, como el *staccato* en la línea melódica del piano, la disposición de los acordes en posición fundamental, para desplegar el acompañamiento armónico o los pasajes de intención imitativa, refieren a símbolos del acompañamiento tímbrico propio de la música campesina. En la puesta escénica, el acompañamiento de guitarra estuvo a cargo de Haydée Olga Casado (1920-2006), esposa del músico.⁹⁵

ACTIVIDAD DE GESTIÓN: INCURSIONES EN EL CINE VENEZOLANO

La afinidad estética e ideológica de González con Román Chalbaud permite establecer nexos artísticos entre ambos artistas, los cuales derivaron en la producción la teatral *Réquiem para un eclipse* (1958) y la película *Cáin adolescente* (1959). Estos vínculos se concretaron en el contexto de las tensiones sociales y políticas durante la década del cincuenta en Venezuela. La participación de González como productor del Teatro Nacional Popular, institución que dirigía Chalbaud, se enmarcaba en una etapa de censura por

⁹³ Eliseo Grenet: *Música popular cubana. 80 composiciones revisadas y corregidas*, 1939, p. xiv.

⁹⁴ Zoila Gómez y Victoria Eli: *Música latinoamericana y caribeña*, 1995, p. 160.

⁹⁵ González contrajo matrimonio el 14 de junio de 1952, en Caracas, con la actriz y guitarrista cubana Haydée Olga Casado, con la cual mantuvo este vínculo hasta 1962, poco después del retorno a La Habana. (FPHG/ [caja 1, file 2, n.º 162]: MNM). Este fue el único vínculo matrimonial del compositor, quien no tuvo descendencia ni herederos. Carpentier y su esposa fueron los únicos asistentes a la ceremonia de casamiento, en la Parroquia de la Pastora, según narró el escritor en su diario. Véase Alejandro Carpentier: *Diario (1951-1957)*, 2013, p. 86.

parte del régimen de Pérez Jiménez, hecho que condujo al encarcelamiento del director venezolano.⁹⁶ De ese modo, la actuación del compositor en ese panorama se comprende como un respaldo a las ideas sociales y artísticas de la vanguardia venezolana, en oposición a la dictadura, alineado con los intelectuales que, desde el cine, la literatura y el teatro mostraban una posición de izquierdas.

El primer éxito de Chalbaud⁹⁷ había sucedido en 1955 con la puesta teatral de *Cáin adolescente*, «primera obra venezolana en la que la marginalidad urbana es protagonista del cambio». Del interés de González por su difusión surgió la idea de producir la película homónima, para la cual creó la compañía cinematográfica Allegro Films.⁹⁸ Durante los dos años siguientes al estreno de esa obra para teatro González y Chalbaud se enfrascaron en la producción de la película, que pudo ser estrenada luego de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, en 1959. La concepción de Allegro Films y la determinación de González para su puesta en marcha fueron comentadas por Chalbaud:

Cuando Hilario vio *Cáin adolescente* me dijo «eso hay que hacerlo en cine». Y yo «Cómo vamos a hacerlo en cine, ¿de dónde va a salir la plata?» Y él me dijo: «¿Tú no has visto que compras un colchón por cuotas, dando cien bolívares al mes y al final del año te entregan el colchón porque ya lo pagaste?» Vamos a vender acciones para una película y la compañía se va a llamar Allegro films». Bueno, claro él empezó a vender acciones y mucha gente le dio los 1200 bolívares de un solo tirón en vez de dárselos por cuotas y cuando tenía 120 mil bolívares, empezamos a hacer la película. Por supuesto, nadie cobraba. Esos 120 mil bolívares eran para comprar el negativo de 35 mm y para pagarles a los técnicos.⁹⁹

Estas referencias sobre la disposición de González y su actitud abierta y resolutiva con el propósito de dar a conocer la obra de Chalbaud y difundir sus ideas en el cine dan muestras de su personalidad. Durante una época en que escribir sobre los cerros o referirse a la pobreza implicaba una contraorden a la censura perezjimenista, constituía un acto de fe acometer esta empresa. La ilustración muestra la Junta directiva de Allegro Films, donde figuran González, su esposa Haydée Casado, Román Chalbaud y otros miembros de la compañía (imagen 8):

⁹⁶ Carlota Martínez: «Roman Chalbaud: genio y figura», 2014, p. 165.

⁹⁷ Dramaturgo y director de cine, se considera uno de los artistas más influyentes en la cultura venezolana contemporánea. Ha recibido los reconocimientos más importantes de su país: Premio Nacional de Teatro y Premio Nacional de Cine. Su primera incursión en el teatro fue con la obra *Los adolescentes* (1952), seguida de *Cáin adolescente* (1955) y *Réquiem para un eclipse* (1957), estas dos últimas producidas por González. Visitó La Habana en 1963 (véase en el capítulo 3, epígrafe 3.5.2, la fotografía de González y Chalbaud en ese contexto) y en varias ediciones del Festival de Cine Latinoamericano.

⁹⁸ Martínez: *Op. cit.*, 2014, p. 166. En el FPHG se conserva un amplio volumen de documentos vinculados con la productora Allegro Films, todos de carácter eminentemente administrativo (talonarios de cheques, modelos de contratación y documentación legal). Al parecer la única obra llevada a cabo por esta empresa fue la renombrada película *Cáin Adolescente* (1958) Entre los nombres y cargos que figuran en la nómina de esta compañía aparecen, además de González como «Director gerente»: Manuel Arzayos (Director administrador), Francisco Gutiérrez (Asistente de dirección), Berto Carlucci (Asistente de producción) y Rafael Passos (Fotógrafo).

⁹⁹ Martínez: *Op. cit.*, 2014, pp. 166-167.



Imagen 8: Junta directiva de Allegro Films: (de izquierda a derecha), González (primero), Haydée Casado (cuarta) y Román Chalbaud (quinto). Caracas, 1959. (Museo Nacional de la Música)

La iniciativa de González de crear esta compañía de producción cinematográfica devino en un plan arduo y con excesivas pretensiones, en medio de la inestabilidad económica y las colisiones políticas del momento. En ese escenario, el músico dio cabida en la puesta teatral, en calidad de extras, a emigrantes cubanos vinculados al movimiento «26 de julio», órgano de acción revolucionaria de Cuba. Por esta circunstancia fue cesado de su cargo como productor del Teatro Nacional Popular de Venezuela.

La apuesta por una crítica social y la transformación de los estándares de la sociedad venezolana se reflejaban en el núcleo dramático de su argumento, que puede sintetizarse en las siguientes líneas:

Su acción transcurre en uno de los cerros de Caracas, que comenzaban a dar forma al paisaje urbano y al universo humano que emergía entre las contradicciones de la economía petrolera. La acción ocurre en Navidad, carnaval y Semana Santa, períodos religiosos con una temática que siempre le será cara [a Chalbaud]. El lugar de la acción es un rancho y la ladera del cerro, en tanto punto de encuentro y cruce de caminos en los que viven marginados irredentos. En un tejido de relaciones en el que maternidad, prostitución, paternidad y delincuencia se confunden, quedan señalados los elementos que estructurarán los niveles de toda su escritura dramática: su significación profunda, la lógica de las acciones, los motivos y temas de las intrigas y las formas manifiestas de/para la representación.¹⁰⁰

De ese modo, *Cain adolescente* apostaba por reflejar el panorama social de Caracas como una realidad descarnada, con sentido de actualidad. Los personajes «positivos», el

¹⁰⁰Azparren: *Op. cit.*, 2000, p. 23.

joven protagonista y su madre viuda que emigraban del campo a la ciudad industrializada, sucumbían ante el «progreso», representado por el vicio y la maldad.

Aunque la labor de González se centró en la producción cinematográfica y no específicamente musical, la banda sonora de la película plantea una sinergia con sus ideas estéticas. Desde el punto de vista musical los créditos de inicio y final de la cinta recurren al citado *Popule meus* (1801) de José Ángel Lamas, «la pieza más célebre de todo el repertorio colonial» venezolano¹⁰¹ y, por tanto, parte esencial en la construcción del nacionalismo musical en ese país. De modo coherente con sus ideas, este motete había sido incluido por González en el repertorio de la Orquesta Juvenil de la Escuela Preparatoria de Música, como se expuso con anterioridad. Esta partitura contribuyó en la contextualización de la película, cuyo argumento tuvo lugar durante las celebraciones de Navidad. La interpretación musical de la obra estuvo a cargo de la soprano Carmen Liendo, la OSV y el Orfeón Lamas, bajo la dirección de Sojo.

La banda sonora de *Caín adolescente* está integrada, además, por obras distintivas del patrimonio tradicional de Venezuela e interpretadas por conjuntos típicos del folclore musical de ese país: los villancicos fueron ejecutados por el grupo Aguinaldos de Parrandas y las canciones populares venezolanas por Josefina Rodríguez con el acompañamiento de Vicente Flores y sus llaneros y por el Conjunto Folclórico Latinoamericano de Pedro Oyuque.

La película trascendió, en la historia del cine venezolano, por su discurso realista, social y crítico, que la situó como la primera creación significativa de Chalbaud. Sin embargo, su recepción en aquel momento fue limitada, dada la escasa distribución —sólo se programó durante una semana en dos cines de estrenos— y el contexto en que se produjo —fue tachada de «comunista» por su referencia a los cerros de Caracas. El interés de González por mostrar el drama humano que encarnaba la vida de las clases humildes en Venezuela durante los años cincuenta permite corroborar las motivaciones estéticas e ideológicas, así como su versatilidad en otras zonas artísticas, en este caso, el cine.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Reza un refrán popular que, «para ser un verdadero caraqueño, la condición fundamental es no haber nacido en Caracas».¹⁰² Con esta frase se comprende el sentido de pertenencia, identidad e implicación que definió la actividad personal, ideológica y artística de González durante su estancia en el país sudamericano. Coincidiendo con la estancia de González, Venezuela se convirtió en punto de encuentro de artistas, músicos y escritores, dispuestos a impulsar un terreno yermo en lo cultural y educativo. Lo fructífero de esta etapa en la trayectoria del compositor y la huella dejada allí le ganó el apelativo de «el niño».¹⁰³

La creación musical no ocupó el espacio exclusivo de su actividad artística, sino que se expandió hacia otras búsquedas y líneas de actuación: la docencia; la formación musical, la dirección coral y orquestal; la actividad concertista; la producción teatral y cinematográfica; la indagación cultural, en definitiva, una especial sinergia que le permitió expresarse artísticamente y mostrar su compromiso con el movimiento de renovación cultural del país.

La relación del compositor con el ámbito venezolano no concluyó tras su regreso a La Habana, sino que continuó a través de la correspondencia, la recepción de venezolanos

¹⁰¹ Calcaño: *Op. cit.*, 1985, p. 132.

¹⁰² Kaiser: *Op. cit.*, 2014, p. 15.

¹⁰³ Henríquez: *Op. cit.*, 1999, p. 16.

en Cuba y sus visitas posteriores a Caracas, la última en 1992 para el homenaje que le rindieron diversas instituciones de esta ciudad. Las relaciones fluctuantes entre Cuba y Venezuela impidieron una comunicación estable, no obstante, se conservan cartas de diversa naturaleza —antiguos alumnos y compañeros de la Escuela Preparatoria de Música, poetas, músicos y personalidades de la vida pública venezolana— que dejan constancia de los nexos establecidos por el compositor. Este epistolario sustenta la figura de González como portador de las políticas culturales de su país en el ámbito de la música, tanto en el aspecto educativo, de investigación, de creación artística y difusión del patrimonio musical. Los años sesenta fueron una etapa compleja y de transformaciones, donde ambos países mostraron discrepancias políticas que trascendieron en la ruptura diplomática, solventada en 1976. En ese contexto de la Revolución Cubana se sitúa el regreso de González a La Habana en mayo de 1960 y el inicio de una nueva etapa en la trayectoria vital y artística del compositor.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Acosta, Leonardo: *Alejo en tierra firme, intertextualidad y encuentros fortuitos*, Ediciones Unión, La Habana, 2012.
- Arráiz, Rafael (comp.): *Juan Liscano. Aproximaciones a su obra*, Universidad Metropolitana, Caracas, 2015.
- Azparren, Leonardo: *El Teatro en Venezuela: Ensayos históricos*, Alfadil Ediciones, Caracas, 1997.
- _____ : «Román Chalbaud: El realismo crítico en el teatro venezolano de los Sesenta», en *Latin American Theatre Review* 33 (2) [spring]: 2000, pp. 21-41. (Consultado el 6 de mayo de 2017), [Disponible en <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1291/1266>].
- Blanco, Yurima: *Hilario González. Catálogo razonado de obras*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2018 [En prensa].
- _____ : *Las canciones de Hilario González (1920-1996) en la cultura cubana: biografía, análisis y recuperación patrimonial*, Tesis de doctorado en Musicología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2018 [Inédito].
- Calcaño, José Antonio: *La ciudad y su música*, Monte Ávila, Caracas, 1985.
- Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, Fondo de la Cultura Económica, México D.F., 1946.
- _____ : *Diario (1951-1957)*. Introducción y notas de Armando Raggi, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2013.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 8, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2015.
- Chesney, Luis: «La censura en el teatro venezolano (1900-1960)», en *Teatro: Revista de Estudios Culturales* 22, 2008, pp. 75-115.
- Díaz, Clara: *José Ardévol. Correspondencia cruzada*, Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- Galvani, Ela: *Catálogo de obras de Hilario González*, Centro Nacional de Derecho de Autor (CENDA), La Habana, 1981.
- Gómez, Zoila: «González, Hilario», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Dirigido por Emilio Casares, vol. 5, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, pp. 741-743.
- _____ y Victoria Eli: *Música latinoamericana y caribeña*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1995.

- González, Hilario: «Álbum de Caracas» [álbum de partituras, ms. autógrafo]. Caracas, 1949 (núm. 4-647: MNM).
- _____: *Curriculum vitae*, Fondo Personal Hilario González, Museo Nacional de la Música, 1968 (Inédito).
- _____: *Curriculum vitae*, Fondo Personal Hilario González, Museo Nacional de la Música, 1987 (Inédito).
- _____: «Viaje al interior de Los Pasos Perdidos», en *Revolución y Cultura*, núm. 12, diciembre, La Habana, 1989, pp. 20-25.
- _____. [Pról.]: *Cuaderno (quinto) de Canciones populares venezolanas*, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, Caracas, 1954.
- Grenet, Eliseo: *Música popular cubana. 80 composiciones revisadas y corregidas*, Prólogo de Eduardo Sánchez de Fuentes, s.n., La Habana, 1939.
- Guridi, Ricardo: *Edgardo Martín: vida y pensamiento musical*, Ediciones Museo de la Música, La Habana.
- _____: *Edgardo Martín/Alejo Carpentier correspondencia cruzada*, Ediciones Museo de la Música, La Habana, 2013.
- Hernández, Ana M.: «El salto cuántico de Estévez. Entrevista a Juan Francisco Sans», en *Carohana* 19, 2016, pp. 18-19.
- Kaiser, Patricia: «Román Chabaud: Espejo de un país, espejo de un pueblo», en *Theatron* 24, 25 (17) abril, 2014, pp. 15-24.
- Labonville, Marie Elizabeth: *Juan Bautista Plaza and Musical Nationalism in Venezuela*, Indiana University Press, Bloomington, 2007.
- Liscano, Juan: *Fundaciones, vencimientos y contiendas*, Editado por Oscar Rodríguez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991.
- Márquez, Carlos: *Juana Sujo: impulsora del teatro contemporáneo venezolano*, Fondo Editorial FUNDARTE, Caracas, 1996.
- Martínez, Carlota; «Roman Chabaud: genio y figura», en *Teatron* 17 (24-25), 2014, pp. 160-180.
- Massiani, Felipe: *La política cultural en Venezuela*, UNESCO, París, 1977.
- Peñín, José: *Nacionalismo musical en Venezuela*, Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, 1999.
- Pollak-Eltz, Angelina: *Estudios Antropológicos de ayer y hoy*, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, 2008.
- Rivas, Reyna: «Dos nuevos Cuadernos de Canciones populares venezolanas», en *El Nacional*, Caracas, 16/6/1953.
- Rivera, Ruth: *El hecho escénico en Valladolid a través de la prensa en el cambio de siglo (XIX-XX): una aproximación pragmático-discursiva*, Tesis de doctorado en Musicología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2016 [Inédito].
- Sangiorgi, Felipe (ed.): *Ciclo de canciones*. Hilario González [partituras], FUNVES, Caracas, 1992.
- _____: «González, Hilario». *Enciclopedia de la música en Venezuela*, dirigido por José Peñín y Walter Guido. Vol. 1, Fundación Bigott, Caracas, 1998, pp. 674-676.
- _____: *Vida y Obra del Maestro Juan Bautista Plaza*. CD-ROM. Fundación Juan Bautista Plaza, Caracas, 2002 [<http://juanbautistaplaza.org/plaza09.htm>] ■

Yurima Blanco. Cuba. Doctora Cum Laude en Musicología por la Universidad de Valladolid. Profesora e investigadora. Ha estudiado y difundido la obra del compositor Hilario González. Participa en proyectos de investigación relacionados con el Patrimonio musical cubano y la Formación de Profesorado de Música en España.