

VOLUMEN
65

Antonio **Lauro**

**Biblioteca
Biográfica
Venezolana**

Ivo Hernández



EL NACIONAL

BANCARIBE 

Ivo Hernández

(Valencia, 1965) Periodista. Doctor en Ciencia Política de la Universidad de Tubinga, Alemania. Master en Desarrollo de la London School of Economics. Estudió Filosofía y Sociología en la Universidad de Heidelberg, Alemania, y Resolución de Conflictos en la Universidad de Naciones Unidas en Amman, Jordania. Se ha desempeñado como corresponsal en varios países europeos y en Venezuela, y como productor y conductor de los programas radiales "Tiempo de Guitarra" y "La Guitarra" en la Emisora Cultural de Caracas y Radio Nacional canal clásico, respectivamente. Ha sido académico invitado en el Instituto Max Planck de Derecho Público Internacional en Heidelberg, la Universidad Science Po en Poitiers, y otros institutos europeos. Actualmente, es Profesor de la Universidad Simón Bolívar en las cátedras de Teoría Política y Política Comparada, y de Teoría Política en la Universidad Metropolitana.

Biblioteca Biográfica Venezolana

Antonio **Lauro**

BIBLIOTECA BIOGRÁFICA VENEZOLANA

Director: Simón Alberto Consalvi

Coordinador Editorial: Edgardo Mondolfi Gudat

Consejo Asesor

Ramón J. Velásquez

Eugenio Montejo

Carlos Hernández Delfino

Edgardo Mondolfi Gudat

Simón Alberto Consalvi

C.A. Editora El Nacional

Presidente Editor: Miguel Henrique Otero

Presidente Ejecutivo: Manuel Sucre

Editor Adjunto: Simón Alberto Consalvi

Gerente de Arte: Jaime Cruz

Gerencia Unidad de Nuevos Productos: Tatiana Iurkovic

Gerencia de Desarrollo de Nuevos Productos: Haisha Wahnón

Coordinación de Nuevos Productos: Yosira Sequera

Diseño Gráfico y realización de portada: 72 DPI

Fotografías: Cortesía de la familia Lauro

Impresión: Editorial Arte

Distribución: El Nacional

Las entidades patrocinantes de la Biblioteca Biográfica Venezolana, Banco del Caribe y C.A. Editora El Nacional, no se hacen responsables de los puntos de vista expresados por los autores.

Depósito legal: If78920079202970

ISBN: 980-6518-56-X (O.C.)

ISBN: 978-980-395-153-5

Conversación con el lector

La Biblioteca Biográfica Venezolana es un proyecto de largo alcance, destinado a llenar un gran vacío en cuanto se refiere al conocimiento de innumerables personajes, bien se trate de actores políticos, intelectuales, artistas, científicos, o aquellos que desde diferentes posiciones se han perfilado a lo largo de nuestra historia. Este proyecto ha sido posible por la alianza cultural convenida entre el Banco del Caribe y el diario *El Nacional*, y el cual se inscribe dentro de las celebraciones del bicentenario de la Independencia de Venezuela, 1810-2010.

Es un tiempo propicio, por consiguiente, para intentar una colección que incorpore al mayor número de venezolanos y que sus vidas sean tratadas y difundidas de manera adecuada. Tanto el estilo de los autores a cargo de la colección, como la diversidad de los personajes que abarca, permite un ejercicio de interpretación de las distintas épocas, concebido todo ello en estilo accesible, tratado desde una perspectiva actual.

Al propiciar una colección con las particulares características que reviste la Biblioteca Biográfica Venezolana, el Banco del Caribe y el diario *El Nacional* buscan situar en el mapa las claves permanentes de lo que somos como nación. Se trata, en otras palabras, de asumir lo que un gran escritor, Augusto Mijares, definió como lo "afirmativo venezolano". Al hacerlo, confiamos en lo mucho que esta iniciativa pueda significar como aporte a la cultura y al conocimiento de nuestra historia, en correspondencia con la preocupación permanente de ambas empresas en el ejercicio de su responsabilidad social.

Miguel Ignacio Purroy

Presidente del Banco del Caribe

Miguel Henrique Otero

Presidente Editor de *El Nacional*

1810 Bicentenario de la Independencia de Venezuela **2010**

Antonio **Lauro**

(1917-1986)

Ivo Hernández

Semblanza de **Antonio Lauro**



Dos reflexiones y una anécdota

Quisiera, respetado lector, hacerte saber el por qué del libro que tienes en tus manos. Probablemente el biografiado mismo, el maestro Lauro, con su habitual modestia y cortesía, hubiera reflexionado sobre la selección de su nombre entre los venezolanos más ilustres y representativos que hemos dado como país en estos dos siglos de vida republicana. Nosotros en cambio, nunca dudamos de su trascendencia.

Si bien el maestro Lauro como fenómeno individual es irrepetible, sí son replicables y perfeccionables los criterios de excelencia que formaron una elite notoria de músicos venezolanos de los cuales él fue arte y parte. Los individuos como tales son expresiones únicas de formas de pensar e ideas; los procesos que los ayudaron a formarse, en cambio, son cuestionables y mejorables. No podemos repetir al "hombre", pero toda la pedagogía moderna cifra su disciplina en poder mejorar las "circunstancias" y multiplicar las posibilidades de notables resultados.

Volviendo a nuestra biografía, la vida de Antonio Lauro y su estudio, estamos frente a un argumento que nos provee, a mi modo de ver, de tres vértices fundamentales dentro de la historia cultural venezolana del siglo XX:

-Primero, un panorama completo del desarrollo de la Guitarra en Venezuela, desde una casi inexistencia física como instrumento solis-

ta, hasta la fundación de una escuela del instrumento con reconocimiento internacional. La vida de Lauro lleva el testigo desde un punto extremo al otro, y con ello nos brinda un conocimiento real de los arbotantes creativos de Venezuela en cuanto a música y la vinculación particular que ha nacido en el país con respecto a la música escrita para Guitarra.

-Segundo, su vida brinda una visión protagónica y creativa de la historia del desarrollo sinfónico musical del país, desde la primera organización en firme de la Orquesta Sinfónica de Venezuela y el Orfeón Lamas con Vicente Emilio Sojo, hasta la fundación y difusión de varias de las orquestas en el país. Además de la Guitarra, Lauro fue un músico completo académicamente, quien con insaciable curiosidad llegó a desempeñarse como percusionista y xilofonista en la Orquesta Sinfónica de Venezuela. Fue también un reconocido cantante en diversas obras sinfónicas a la par de compositor y director de varias obras sinfónico-corales.

Por último, fue un ejemplo virtuoso de la *paideia* musical en Venezuela, casi en forma de apostolado en pro del arte y su enseñanza. Esta propuesta didáctica fue reformada y enriquecida con el intercambio informativo que se esforzó por mantener con sus contemporáneos y mediante el esfuerzo autodidacta. Lauro recibió varias enseñanzas de Sojo, y la que probablemente mejor aplicó fue la de una dedicación sin condiciones a la creación musical. Esto lo aprendió de aquel por medio del ejemplo cotidiano. Esta postura moral de Sojo con respecto al arte fue determinante en la vida de sus alumnos y allegados. A Lauro lo marcó muy hondamente.

Aunque la vida de nuestro biografiado tuvo otros importantes aspectos que trataremos de abordar en las próximas páginas, su existencia transcurrirá siempre muy ligada a los tres vértices mencionados dentro de la vida cultural en Venezuela. Lauro, un creador e innovador musical en muchos sentidos, fue también un hombre de su tiempo que supo buscar el país profundo, viviente, más allá de las historias oficiales de turno y las apariencias. Su vida, enfocada desde otro ángulo como hijo de italianos, es también un ejemplo sereno de la riqueza humana que a nuestro país han traído los inmigrantes y sus descendientes.

Trazando más allá la idea de un país que conoce poco de sí mismo, podríamos decir que algo que hoy nos parece casi natural como es

tener músicos, orquestas y conservatorios musicales en muchas ciudades y estados, fue sólo posible mediante la devoción y entrega de varias generaciones de artistas a comienzos del siglo XX. La música como oficio, menos aún la Guitarra, eran ideas inconcebibles a comienzos de siglo cuando los músicos eran tenidos como “perdedores” sociales, entregados a una labor sin porvenir estable. Fue preciso, aun antes de sembrar, arar la tierra de la conciencia social para cambiar tan limitadas y pobres perspectivas. Este crecer y hacer crecer en donde poco menos que nada antes había, y que veremos repetidamente en Lauro a lo largo de su existencia, fue denuedo y propósito de toda una generación incluso anterior a él. Tal esfuerzo superó además, en método y eficacia, a todo cuanto se había hecho anteriormente, e iguala hoy en nivel a notorias escuelas musicales del mundo.

Para estos jóvenes nacidos a comienzos de siglo XX, amparados solamente en el deseo de hacer música y reconocerse en ella, avanzar y hacer instituciones musicales para el futuro del país fue la materialización del *Sapere Aude* kantiano, el atreverse a saber, a pesar de la adversidad y la ignorancia. A pesar de la ausencia de referencias y modelos anteriores. La música a partir de ellos dejó de ser afición educada de los fines de semana para convertirse en arte mayor y ponerse a tono con el resto del mundo. El legado de estos pedagogos y creadores, y nótese el reiterado uso de un plural que luego esbozaremos más en detalle, inspirados por el duro temple de quien lucha contra la incompreensión de su tiempo y sin pasado al cual aferrarse, forjó curiosos ejemplos de desinterés y solidaridad humana.

En cuanto a la forma compositiva, la música más conocida de Lauro y la que ocupa mayor caudal de su creación, el vals venezolano, se establece sobre la tradición del valse pianístico que llegó a Venezuela en el siglo XIX. Lauro será un continuador de esa gran herencia que hunde raíces en el siglo anterior y que ya a comienzos de siglo XX produce frutos notables. Este “Vals” o “Valse” una vez llegado a nuestro país, fue rebotando entre compositores clásicos y versiones de músicos populares hasta macerar, por síntesis y sincretismo, un producto con identidad estética propia, lo cual aún hoy nos produce admiración y asombro por su originalidad y giros rítmicos.

Curiosamente y de forma anti-histórica, será con la Guitarra y no con el Piano con la que este Valse salga tiempo después de Venezuela para ser reconocido en el exterior como “música venezolana”. Esto comporta cierta injusticia, visto en perspectiva, tanto para la caterva de pianistas que se dedicaron a componer valeses como para la cantidad de composiciones que surgieron, populares y clásicas, sólo pensadas para el piano, particularmente durante el siglo XIX. Serán entonces la Guitarra y la creatividad de Lauro quienes hagan resonar mundialmente a nuestro vals, y quienes nos den a nosotros con su música, sonido y pertenencia. Todo esto es cierto un siglo después de que esta forma musical llegase a nuestras costas a pesar de que, en realidad, ni la guitarra ni el vals habían sido una asociación existente y perdurable en Venezuela antes del maestro Lauro.

Es por estas razones planteadas que al estudiar los valeses de Lauro escritos para la Guitarra, hay que comprender la sucesión de la que él mismo quiso ser parte y de la que habló siempre con tanta admiración y respeto. Una ascendencia de músicos que él pudo ver, inicialmente, en Salvador Llamozas, su primer profesor de piano, al comenzar estudios musicales cuando aún no había conocido la guitarra. Una tradición que se le revelaría más fuertemente en consanguinidad y origen musical al oír a músicos como Evencio Castellanos interpretar en el piano a los grandes valseros venezolanos de tiempos pretéritos. Para ese entonces, la semilla heredada llegaba a un Lauro con nociones musicales más profundas discutidas con Sojo, además de una decidida inclinación por desarrollar la música venezolana.

Lauro dio tributo fehaciente y reiterado reconocimiento a estos creadores de valeses del pasado, y al propio Evencio, a quien admiraba y llamaba “el mejor intérprete de valeses venezolanos que ha habido”. Sus primeros arreglos para tríos de guitarra incluyeron trabajos de Manuel Guadalajara y este autor, junto a otros músicos decimonónicos de talento y obra, le eran de común acervo al discutir sobre música y valeses venezolanos. En esa señal que produce la música venezolana para piano, perceptible dentro de sus valeses para guitarra, se construye el lenguaje de la obra de Lauro y así se internacionaliza. De la angustia producida por la carencia histórica de repertorio que tenía la guitarra en Venezuela y en el mundo, surge la posibilidad de dotar de valeses al instrumento

en la mente de un joven al cual ya para cuando nació, su propio padre le había bautizado con un valse dedicado y titulado “Mi Primogénito”.

No hay que descartar también un factor que, si bien relativamente coincidencial, tiene marcados acentos en la mente curiosa de aquel joven, huérfano de padre desde muy joven, quien buscaba una idea de música y dónde interpretarla. Lauro llega a la Guitarra luego de oír una transmisión radial del genial guitarrista paraguayo Agustín Barrios “Mangoré” quien visitase nuestro país en 1932. Este compositor y concertista, a la par de ser el gran difusor de la guitarra de concierto en América Latina, era propulsor de la música del altiplano andino pero también de mucho sabor hispanoamericano. Las composiciones de Barrios, si bien teñidas de la influencia que le dieron sus estudios clásicos (especialmente Bach y Chopin) buscaban resaltar la sonoridad de los Andes y su música. A la par de las Mazurkas, Waltzes y Preludios que componía, Barrios incluía también Zambas, Cuecas y Vidalas con marcado acento local. Su trabajo se enmarcaba decididamente dentro de esa búsqueda de un tono nacionalista que se percibió en la década de los treinta y los cuarenta en nuestro continente.

Esta secuencia de hechos históricos y personalidades se harán tangibles en la vida de Lauro. Él fue un directo beneficiario de las primeras generaciones de músicos que se comprometieron a formalizar la enseñanza musical en Venezuela, pues para cuando inicia sus estudios musicales, a comienzos de la década de los 30, ya existía todo un movimiento creado por antecesores suyos que insistían en la necesidad de exponer al país nacional la importancia no sólo de la música y su enseñanza, sino de plantear el conocimiento e investigación de nuestra música. Tanto el traslado fortuito de Ciudad Bolívar a Caracas en 1926, como el hecho de que Venezuela estuviese en un despertar lento pero seguro musicalmente desde 1919, harán que el talento del joven Lauro se forme en derroteros más seguros que los que tuvo para sí veinte años antes, por ejemplo, Vicente Emilio Sojo.

Hay otro punto que es coincidente con la llegada a Caracas de Antonio Lauro y del cual su vida y obra tomó provecho: la radiodifusión. Lauro, quien en vida fuese un sempiterno curioso por todo lo electrónico, llegando incluso a estudiar esta disciplina más detenidamente, arribó a Caracas justo cuando la radiodifusión comenzaba a dar sus

primeros pasos. Ya adulto, sus incursiones laborales y profesionales en la radio durante los años posteriores a Juan Vicente Gómez fueron más constantes, empleándose como talento en varias emisoras de Radio. Será éste el medio que le dé fama y cierta fortuna cuando se dedique, con otros compañeros musicales, a fundar el trío Los Cantores del Trópico. Mucho del conocimiento que se obtuvo de estos jóvenes músicos a nivel masivo fue debido a la difusión radial que se hacía, bien en vivo o bien en discos cuando pudieron grabarlos, del trabajo que sobre música popular venezolana habían hecho Lauro, Manuel Enrique Pérez Díaz, Marco Tulio Maristany y Eduardo Serrano.

En cuanto a ciudadano común, Lauro fue un demócrata convencido que supo valorar la libertad y pagó prisión por ello, dando pruebas reiteradas de su convicción en el sistema en el cual creía. Sus ideas sobre la libertad estética tenían raíces provenientes de la misma idea de libertad que consideraba necesaria para vivir. Si bien su ideología política pudiera acercarle más a la socialdemocracia, sus vínculos con el partido Acción Democrática, sobre todo aquel primer partido de origen popular, son innegables. Con el tiempo este vínculo se disolvería y la dedicación artística absorbería todo.

El Estudio del Maestro

El estudio del maestro Lauro en su casa de El Cafetal ha cambiado muy poco durante su ausencia que cifra ya cuatro largos lustros. Al entrar, lo primero que refleja en silencio a una guitarra son los cuadros del pintor Ventura Gómez, amigo personal del compositor, que captan un instrumentista absorto, tocando música en dos etapas de su vida. Ninguno de los modelos pintados nos mira desde el cuadro: ambos gravitan distantes, inmersos dentro de sus propios pensamientos.

El primero de ellos nos muestra a un joven delgado con bigote que toca sentado sobre un taburete, inclinado sobre el instrumento. Debe tener un posapié que le sostiene la diferencia de altura en las piernas para afirmar más seguramente la guitarra. Detrás se ve, enorme, un metrónomo de madera que regula severamente, con tic tac inaudible, la velocidad de lo que se toca.

Un poco más allá, en silencio, habla otro cuadro. El modelo, aunque sigue siendo el mismo, se ve distinto. Mantiene el bigote y la seriedad

distante del otro cuadro. Conserva el ensimismamiento. El pelo es entrecano y también aquí se sostiene una guitarra que se toca, pero de forma distinta. Hay menos fuerza. Más serenidad. Ya no hay metrónomo cerca sino cierta entereza en los rasgos que denotan conocimiento y seguridad.

Al entrar al cuartito donde antaño componía el maestro se advierte la congestión de papeles y libros en mesas, anaqueles y casi cualquier superficie que pueda sostenerlos. La primera mirada revela eso: libros, papeles y estantes. Una radio, una máquina de escribir música, una máquina de escribir, lápices, fotos y dibujos. Un segundo examen, más lento y detallado, nos muestra que no son estantes comunes los que sostienen los libros. Hacia el final de las tablas se ve cómo la unión está hecha por medio de cuñas de madera que, ajustadas en rendijas para ellas previstas, sostienen las tablas horizontales sin usar clavos. Así el mueble se sostiene pero se mantiene desarmable, siendo sólido pero no estático. Lauro mismo los había diseñado y hecho. De este detalle, como de muchos otros, empieza a verse entre rendijas la personalidad de Lauro, dotada de una curiosidad omnívora y voraz por construir, aprender y comunicarse. Con un mundo propio lleno de detalles que lentamente levantó para sí y que, como el idioma esperanto que tan bien dominó, requieren de un entrenamiento previo de quien le vigila para comprenderle totalmente.

En esas tablas, arqueadas por el peso de los libros y partituras, hay prácticamente de todo. El orden va por dentro, mostrándonos en diapositiva inductiva a quien no se sació de aprender y siempre tuvo lugar y tiempo para el conocimiento. La *Historia Constitucional* de José Gil Fortoul se recuesta sobre una partitura de Turandot; las obras de Teresa Carreño se ven al lado de un libro de Alfredo Boulton sobre Soto; un libro de arte antiguo de Parisoti se codea con las obras de Moisés Moleiro. Los libros de varios idiomas están algo más acá, demostrando con su diversidad lo que fue una pasión disciplinada y consecuente por la comunicación misma, que también se deja ver en las radios, grabadoras, filmadoras y cualquier aparato que ofreciese la manera de captar la vivencia, el instante.

En medio de estos armarios con libros: dibujos. Muchos y variados, casi todos hechos por el mismo Lauro para describir una persona en

una actitud y un momento. Los modelos escogidos no parecen posar sino estar en medio de algún quehacer que les revela intuitivamente como son y así nos los muestra: captados sin ellos saberlo, pero dejándolos en vilo como piedras puestas de canto. Quizás sean dibujos a partir de fotos. José Antonio Calcaño e Inocente Carreño a lápiz, nos observan, uno en medio del trabajo y el otro igual que en la foto cuando fuese galardonado en 1955. V. E. Sojo se ve absorto, hojeando legajos de papeles que parecen partituras y, más allá, en un minúsculo detalle, una vista de la prisión en los morros de San Juan, hecha en tiempos de su reclusión allí. El cuadro, de un silencio elocuente, nos muestra las horas de una canícula absorbente que el lápiz traduce humildemente entre blancos y ceniza.

En el medio del estudio hay una silla y mas allá, agrupadas y en orden dentro de sus estuches, las guitarras. Hay varias, con varias voces, como distintas personas. También está el requinto con el que tocó arreglos hechos para tríos de guitarras. Lauro tuvo varias guitarras y utilizó diversos instrumentos a lo largo de su vida. Hacia el final de su recorrido, hablaba con muchos elogios y predilección sobre la que le dedicase el luthier hispano-venezolano Ramón Blanco. Para él, esta guitarra, además de ser buena, había sido hecha en Venezuela. Doblemente buena, pues.

De este lugar hoy en silencio salieron muchas de las ideas musicales que conocemos y contenemos dentro. Si hubo alguna alquimia en este breve espacio, algo que materializase lo invisible y lo volviese sonoro, fueron sus ingredientes básicos: el estudio constante y la disciplina, unidos a la observación tenaz por captar el detalle. Todo trabajo comenzaba desde esa silla en medio del estudio, sentado en comunión con la guitarra.

Por lo general, en sus composiciones, Lauro grababa en su radio-casetera alguna idea que luego apuntaba en partitura. Tratándose de los valeses, el proceso de decantación sería bastante largo, como en aquel macerar del que hablamos entre músicos clásicos y populares del siglo XIX. Esa fermentación ahora, en cambio, ocurría dentro de su cabeza pues allí convivían, y Lauro los cuidó mucho siempre a ambos, un músico clásicamente formado, con uno de gran aprecio y conocimiento por lo popular.

Un viaje sonoro a todas partes

Refiere la anécdota contada varias veces que un venezolano cualquiera, caminando en una tarde de frío invernal europeo contra la inclemencia del viento, buscó refugio en uno de los locales cercanos abiertos donde las luces prometían resguardo y alguna bebida con la cual entrar en calor. Al cerrar la puerta, el primer cobijo vino del aliento hospitalario de la calefacción que lo recibía. El segundo, que tardó unos instantes más, le detuvo en seco. Fue creciendo y dando vértigo por la velocidad del viaje en retorno que, sin escalas en la memoria le llevaba, si no propiamente al pasado, cuando menos a un lugar sin tiempo donde gravita la propia idea de la existencia.

Entre las voces confundidas se abrió paso, como si no hubiera más en el mundo, el sonido de una guitarra desde el hilo musical al fondo que sonaba. Era el mensaje inequívoco y preciso de un cordón umbilical que lo ataba súbitamente a una tierra en ese momento lejana pero vuelta de pronto velo omnipresente como una atmósfera. Una tierra que hablaba en vocales rítmicas que viajan para nosotros, los humanos, antes que las palabras, cubriéndose para ser percibida de dos formas sonoras que cualquier venezolano hoy reconocería: música de guitarra en un vals de Antonio Lauro.

Quizás ése, de tantos otros méritos, fuese el mayor suyo: devolvernos la pertenencia musical profunda, con ecos que llevaron nuestro lenguaje sonoro a todas partes. Lauro condujo la música venezolana tradicional hacia nuevos recorridos, adaptándola a un instrumento en donde antes no existía, y que casi nadie antes que él lo presentase, conociera o respetara.

Ese fue siempre, junto al de dotar a la guitarra de más repertorio, su esfuerzo deliberado. Su música retiene los localismos, se adorna con las formas tradicionales y se perfecciona en lenguaje para ser oída. Pero no es folklore solamente. Es música que, nacida de la vena popular más profunda, se refina apolíneamente buscando el oído universal.

Venezuela, el país de los cambios, un lugar sin espejos históricos dónde reflejarse, porque todo es ya distinto que hace un minuto, tiene después de él una música en la cual reposar y reconocerse. Lauro sembró para siempre en nosotros la Guitarra y la música para Guitarra.

Ciudad Bolívar, 1917

Si hoy nos resulta fácil comprender que todo este cielo y suelo inmediato sea Venezuela, creando así una homogeneidad forzosa ante la variedad de las subculturas que cada una de las regiones del país ha albergado, hace un siglo la situación era distinta. Nuestra “noción de país”, si tal cosa cabe, nos fue llegando por retazos y de manos del progreso tecnológico que hizo que habitantes de un territorio tan extenso se visitasen entre sí y con ello, de alguna forma, se vinculasen y aceptasen. La historia oficial ha contribuido poco a hacernos ver esa imagen real de “país archipiélago” de la cual habla Elías Pino Iturrieta, esa imagen que nos acompañó durante mucho tiempo del siglo XIX y parte del XX.

Ciudad Bolívar, antigua “Angostura” por estar situada en las márgenes más cercanas del Gran Río, y con ella la región de Guayana toda, es parte de esa inmensidad propia e inexplorada que ha logrado mantenerse desconocida aun en nuestro tiempo. Poblada primeramente por aborígenes y luego por misiones cristianas que procuraron ordenar el territorio, la región ha sido víctima de su vastedad y riqueza para producir, en razón de esto mismo, espasmódicos intentos de población en su amplísima geografía.

Es Ciudad Bolívar, además, lugar de múltiples eventos de anclaje histórico para Venezuela. Era, hasta hace muy poco tiempo, la ciudad

en donde Caracas como “centro” se hallaba más lejos que el exterior (Trinidad, por ejemplo) y donde el país logró pasar definitivamente la página del caudillismo, dejando atrás un siglo de luchas infructuosas para sumirse en el sopor posterior impuesto por la “pax gomecista”: una mezcla propia de calma aparente y retroceso político-social inconmensurable.

Es también la ciudad del comercio ininterrumpido a través de un canal navegable que la comunicaba fácilmente con el mundo, adonde constantemente venían bienes y personas tanto de tierra adentro, los llanos de Barinas y Apure a través de las vías fluviales internas buscando salida al mar, como de tierra y mar afuera. Es la ciudad cuyo casco histórico no ha sufrido tanta mella como en otras ciudades, reinventadas durante el siglo XX a partir de un crecimiento súbito no planificado, al punto de hacerse casi irreconocibles. Allí, en cambio, muchas cosas perduran en el calor. Fue sitio de inmigrantes, venezolanos o extranjeros, quienes supieron o quisieron ver en este recodo del mundo un paraíso posible al alcance y medida del esfuerzo.

Se hace difícil tasar la importancia de la ciudad a nivel histórico, cuando menos ante los diversos sucesos que a partir de allí cambiaron el curso de los acontecimientos para el resto de Venezuela, como se hace igualmente difícil entender los atractivos que una región parcialmente despoblada y apartada podía ofrecer a los inmigrantes que venían con poco más que sus deseos de hacer fortuna en América.

Los italianos

Si bien el primer censo en nuestro país en 1873 refleja más o menos ordenadamente la presencia de extranjeros de diversos orígenes, son los censos de 1881 y de 1891 los que nos remiten una percepción de la cantidad de inmigrantes italianos (y de otras nacionalidades) en Venezuela. De hecho, es el registro de 1881 el primero que especifica los volúmenes poblacionales de los extranjeros con sus respectivos países de origen y los estados adonde se han radicado, de donde observamos que llegaban a 600 los italianos residentes del Estado Bolívar, superando con esta cifra la cantidad radicada en el Distrito Federal y siendo segundo solamente al Estado Carabobo, que tenía a la sazón 781 emigrantes de ese país. A pesar de que entre los años subsiguientes 1874-78,

el Ministerio de Fomento publicase en sus "memorias" el ingreso de 26.090 extranjeros como cifra total, muchos detalles permanecen confusos, salvo el hecho de que los italianos ocupaban el tercer lugar en razón de su cantidad con respecto a personas de otras nacionalidades.

Para 1891, esta proporción había disminuido y continuará en declive numérico hasta entrado el siglo XX, cuando nuevamente se proceda a hacer conteos poblacionales registrados. En parte por el atraso y en parte por las convulsiones que estaban por venir, a horcajadas entre un siglo sangriento y uno desconocido, Venezuela celebrará un cuarto censo poblacional a nivel nacional para 1920, lo que representa un lapso de casi treinta años desde el último padrón de esta magnitud. Es importante indicar que muy probablemente el descenso que se registra en la población italiana residente en el país entre 1881-1891 y los años inmediatamente posteriores se deba a naturalizaciones, ya que desde siempre la comunidad italiana ha tardado poco para adaptarse a Venezuela en las diversas oportunidades que se han producido movimientos migratorios. Similitudes importantes entre el idioma y lo benévolo del clima, unidos a la hospitalidad local con que esta comunidad fue y ha sido recibida, han sido siempre factores que indujeron a la rápida incorporación de estos inmigrantes dando como resultado el importante y relativamente rápido sincretismo de ambas culturas.

Las estadísticas para estudiar la inmigración en Venezuela son en todo caso un tanto intermitentes durante el siglo XIX. Esto se regularía de mejor manera durante el siglo XX cuando se sepa con relativa certeza a partir del censo de 1920 que existían en nuestro país 2.084 italianos, lo cual les daba el cuarto lugar cuantitativo luego de colombianos, españoles e ingleses.

Un punto que vale destacar de parte de estas migraciones italianas surgidas hacia el final del siglo XIX es que se trató, en su mayoría, de personas que habían tomado parte en las luchas por la unidad de ese país. "El aporte italiano a finales del siglo XIX no se caracterizó por su volumen. Lo distinguió la calidad moral y humana de sus integrantes. Fueron mayormente hombres que intervinieron en las guerras por la unidad, en las empresas garibaldinas, que se formaron en las luchas por el *resurgimiento*. Tenían una fe. Profesaban una filosofía política. Fueron los acontecimientos político-económicos los que los conduje-

ron hacia América” (Vannini, 1966). Había entre ellos el denominador común de la necesidad de mayor libertad, personal y empresarial.

Se puede afirmar también que mucha de la inmigración italiana era bastante calificada laboralmente, sobre todo en cuanto a artesanos y artistas de diverso género, quienes trajeron consigo y para la nueva tierra importantes innovaciones en oficios varios, en música, arquitectura y escultura. La presencia e influencia de los italianos se dejó sentir rápidamente cuando observamos que desde mediados del siglo XIX Maracaibo tuvo su “Almacén Italiano” y Maracay, ya hacia finales del siglo, su librería italiana, “donde seguramente podían adquirirse las novelas de D’Annunzio y Matilde Serao, cuyas traducciones publicaba también *El Cojo Ilustrado*” (Vannini, 1966).

Pero probablemente donde mejor se recibiría la diferencia funcional de estos nuevos venezolanos fue en el campo de las llamadas artes u oficios. Los italianos trajeron a nuestro país una tradición centenaria de trabajo y disciplina en diversos campos y nuevos bríos empresariales que fusionaban la carencia de tecnologías y conocimientos modernos existentes en aquella Venezuela, con la necesidad de nuevas oportunidades, libertad y respeto por la humanidad que sentían los inmigrantes. Cantidades de carpinteros, sastres, zapateros, fotógrafos y peluqueros, entre varios oficios, trajeron en sus baúles la ciencia de sus especialidades para impulsar la educación popular en un país que vivía inmovilizado en medio de su reciente historia y un sin fin de conflictos civiles.

Ciudad Bolívar

El hoy llamado Estado Bolívar, que comprende la región de Guayana, probablemente sea de las regiones más antiguas de la tierra. De hecho, la región de su macizo quizás sea uno de los pocos lugares que nunca hayan estado cubiertos por las aguas en todo el globo. En esta zona se conocen rastros de presencia humana bastante remotos, pero casi todos los asentamientos invariablemente se han producido en las márgenes del Orinoco. Esto ha significado siempre, independientemente del periodo histórico en cuestión, la doble posibilidad de comunicación y sustento.

La importancia político-económica de la provincia es creciente desde su incorporación a la República, aunque su desarrollo no siempre ha

sido acorde con el ritmo del resto del país. Anterior a estos hechos, su primera historia está vinculada al río y a las diversas expediciones en búsqueda de El Dorado lo que, a comienzos del descubrimiento europeo en nuestro continente, dejó ciertos asentamientos de corta duración. Ya para mediados del siglo XVII, la Iglesia católica, a través de varias de sus congregaciones, había dividido el territorio con miras a cubrir su extensión más efectivamente con las nuevas del evangelio cristiano.

La provincia de Guayana se incorporaría al movimiento independentista a partir de 1818, cuando los realistas son derrotados por Manuel Piar, quien irónicamente fue fusilado más tarde a un costado de la iglesia de Angostura. Es Simón Bolívar quien, poco después, reconoce en esa ciudad a Guayana como provincia autónoma, "ordenando que se colocaran en el pabellón nacional ocho estrellas en lugar de las siete que simbolizaban las siete provincias confederadas en 1811" (Hernández Grillet, 1987). Un detalle que se mantendría como definitivo a lo largo del siglo XIX sería el aprovechamiento de su situación geográfica para el comercio y pertrecho de bienes. Ya el Libertador había previsto esta posibilidad cuando decretó la libre navegabilidad del Orinoco para así favorecer el intercambio productivo con otros países.

Casi simultáneamente a esta autorización, y a tono con la normalización de la vida diaria, luego de los conflictos durante la Independencia, comenzaron a llegar a la ciudad embarcaciones procedentes de varias de las Antillas y hasta de Europa. Arribaban estos barcos cargados con vituallas y suministros de toda especie, las que eran comerciadas por carne, cuero, plumas y sebo entre otros géneros de producción local.

Viendo la imagen general de aquel país naciente se comprende cómo y por qué las consecuencias de la Guerra de Independencia fueron menos ásperas para la región en comparación con otras. En cierta forma, Guayana se vio siempre, si no aislada geográficamente, cuando menos situada a una distancia prudencial de los arrebatos que sucedían en Caracas y el centro del país. Cualquier cambio en la capital llegaba atenuado por la distancia. El Orinoco como vía comercial nunca se interrumpió completamente, ni aun en los años más aciagos, lo que garantizaba cierto movimiento tanto de personas como de bienes y, con ello, el sostenimiento de una economía que alimentaba a la

ciudad. Sin embargo, a nivel socio-político, las misiones cristianas, importante fuente de desarrollo local anterior a la Independencia, habían sido abandonadas y con ellas, infortunadamente, cualquier pretensión sistemática de organizar el territorio.

Según el geógrafo Agustín Codazzi, a finales de la década de 1830, la población de la región rondaba los 56.471 habitantes, lo que correspondía a un aproximado 6% de la población total del país. Desde tempranas observaciones, este científico había acentuado la necesidad de profundizar el uso del Orinoco como vía comercial, no sólo para provecho propio de la zona sino para ofrecerle una salida al mar a los extensos llanos de Barinas con los que se podía establecer una conexión fluvial relativamente expedita. Tiempo después, y en lo que restaba del siglo XIX, lo que ahora es Ciudad Bolívar vería mejoras económicas tangibles y cuantificables producto de la industria local con la explotación de la Sarrapia y del Caucho. Esto redundaría en nuevos beneficios para la ciudad que era el centro urbano más grande de la zona y, a todas luces, un punto de atracción para quien deseara probar suerte en un lugar tan alejado.

En coherencia con lo anterior, por su situación geográfica y dada la inexistencia de vías terrestres de comunicación que rivalizasen con las posibilidades fluviales, un viaje típico desde Caracas a Angostura (hoy Ciudad Bolívar) implicaba toda una travesía marítima con escala en Trinidad incluida. Más aún, desde finales del siglo XIX era con esta isla, adonde las chalupas y goletas partían continuamente, con la que se realizaba mucha de la actividad comercial más relevante. Ciudad Bolívar crecía de la forma así descrita, lenta pero seguramente en importancia, mayormente como aduana del tráfico fluvial y puerto de embarque y canje de bienes. Casi a la par, las demás porciones de la región guayanesa involucionaban lentamente, quedando al arbitrio de los “hombres fuertes”, y sólo existían en cuanto tenían alguna vinculación de intereses con la capital del estado.

Al resto del país no le había ido mucho mejor. Venezuela quedó prácticamente en coma luego de una cruentísima Guerra de Independencia que dio al traste con casi toda su estructura colonial sin tener modelos nuevos de los cuales aferrarse, aunque fuera con una mínima certidumbre. Esto tendría consecuencias perdurables en lo musical,

como veremos posteriormente, porque las guerras se llevaron a muchos músicos y nos dejaron con poco material dónde pesquisar sobre los trescientos años de vida y música previos a la Primera República. Durante el resto del siglo XIX, y salvo contadas ocasiones, aquel país sin brújula quedó a merced de caudillos que se rotaban en el poder, sin idea de Estado y esgrimiendo debilísimos argumentos ideológicos en razón del poder mismo.

Los estados y regiones eran caldo de cultivo para liderazgos locales que tarde o temprano colisionaban en sus intereses por aglutinar más poder, desapareciendo luego en medio de una tórrida desolación. Caracas, a comienzos del siglo XX, cuando el caudillismo es estirpe en ocaso, trataba de recuperar su retraso educativo y ciudadano con respecto al siglo XIX y al propio hemisferio, aunque sus avances eran más sistálticos que continuos.

Prácticamente luego de los años del guzmancismo, e incluso durante las convulsiones finales de este régimen, el país había conocido poca o ninguna calma política y, por ello, muy pocos avances en ningún sentido. Además, la década que cerró finalmente un siglo tan crispado, no lo fue menos. Conoció la revolución de Joaquín Crespo, la elección de éste como Presidente luego de una constituyente, su muerte accidental e inesperada, la débil y breve administración de Ignacio Andrade y la irrupción, casi a cierre del telón centenario, de un grupo de andinos comandados por un ex parlamentario de la región tachirense –Cipriano Castro– quien, con astucia y bastante suerte, había logrado llegar con sus tropas a la capital. A partir de este giro histórico que probaría luego ser la página final del caudillismo post independentista, el país conocería cierta paz, pagada luego a muy alto precio, pero paz al fin y al cabo. Fue una pausa que, tanto durante la tiranía de Castro como más acentuadamente durante la de Gómez, le permitió finalmente al país mirar hacia dentro, después de tantos años vividos a salto de mata.

Es a este país todavía profundamente decimonónico a pesar de estar en vísperas del siglo XX, al que llegan desde Italia en el año de 1900, y en diversas etapas personales de sus vidas, Antonio Cutroneo y Antonio Lauro Ventura. Ambos serán luego suegro y yerno respectivamente. El destino se encargará de enhebrar sus futuros para provecho de la

música venezolana y del mundo entero, pues ellos se convertirán con el tiempo en abuelo y padre de Antonio Lauro Cutroneo, el compositor que ahora nos ocupa. Uno de ellos escogería la capital para hacer fortuna. El otro haría una apuesta quizás menos arriesgada: se asentaría en Ciudad Bolívar.

Pero atendiendo a las fechas que mencionamos cuando este par de inmigrantes pone pie en La Guaira, y ubicándonos en un comienzo de siglo que para Venezuela ofrecía no ser lo mismo a pesar de parecer hasta ese entonces calcado del convulso pasado, vale destacar que ese caudillismo del que hablamos, esa fórmula de poder vigente desde la Independencia, no desaparecería sin luchar. Y esa lucha final sería en Ciudad Bolívar, la misma ciudad que prefiriese Antonio Lauro Ventura para hacer profesión y fortuna.

Al girar el siglo en Venezuela, eran varios los síntomas que mantenían vigente la idea de un perpetuo pasado donde todo iba a seguir como siempre: un Estado en quiebra asediado por la aspiración de los caudillos regionales, rumores permanentes de inestabilidad política, carencia de instituciones y un famélico concepto de ciudadanía. Cipriano Castro, ante un Estado que estaba en ruinas y su economía en quiebra perpetua, pensó como solución pedir dinero prestado a la banca privada. Ésta cortésmente rechazó la iniciativa, ante la débil impresión y garantías que daba el gobierno de turno, que no deben haber sido mejores que las que presentasen otros gobiernos pasados, asediados por corrupción administrativa y deudas. Quedó entonces para la posteridad la frase de un ex-Presidente venezolano, Raimundo Andueza Palacio, a la sazón vuelto asesor de Castro, quien aconsejó proverbialmente al Presidente con una frase lamentable: "si no quieren entregar el dinero, se abrirán las cajas fuertes a mandarría" (Quintero, 1989).

Cierto es que Castro hizo preso al banquero Manuel Antonio Matos en La Rotunda y forzó a desfilar a varios otros financistas por Caracas en procesión pública, para aumentar su humillación y con el objeto de trasladarlos a la Fortaleza de San Carlos. El escarnio era doble pues amén de ser personajes de bienes y fortuna en la sociedad de entonces, algunos de estos hombres habían estado ligados al Liberalismo Amarillo y al guzmancismo. Esta humillación era entonces la certificación de la derrota histórica de esta corriente y de un cambio de época.

El resultado posterior, consecuencia de esta iniciativa oficial, fue garantizar finanzas y ciertas alianzas para los opositores de Castro en un aglutinamiento de fuerzas entre quienes poseían el poder económico y quienes movían tropas y armas, es decir, los caudillos regionales. Esta fusión sin precedentes en nuestro país vería su corolario en dos batallas decisivas marcadas por sendas derrotas de parte de los caudillos y victoria y consolidación para el gobierno: La Victoria, y luego, en repliegue y reorganización de fuerzas, en Ciudad Bolívar. Allí finalmente, cercado por una marina comandada por un andino, y después de tres días de lucha, Nicolás Rolando negocia su rendición.

Existe una minuciosa narración de esta batalla entre las fuerzas comandadas por Gómez y los revolucionarios dirigidos por Rolando que nos deja Mariano Picón Salas en su libro *Los Días de Cipriano Castro*. De ella se desprende el estado en que quedase la ciudad luego de la contienda:

Con sus barcos guiados por prácticos en la difícil navegación orinoquense, Gómez pone proa hacia Ciudad Bolívar y entra al gran río el 5 de Julio. Desembarca sus tropas en Santa Ana el 11 y envía en comisión para que parlamente con los revolucionarios a su zamarro pariente, el Dr. José Rosario García. En la madrugada del 19 se abren los fuegos contra las defensas de Rolando. Es una operación combinada de la infantería que se precipita sobre las colinas que rodean la ciudad y los barcos de guerra que cañonean sobre las trincheras levantadas por los revolucionarios en Punta de Mateo. La caída del Cerro del Zamuro, que Rolando consideraba uno de sus principales baluartes, empujará el combate hasta el propio recinto urbano. En las moriscas azoteas de las casonas angostureñas, desde la Aduana, el Teatro, el Capitolio, la Cárcel, truenan las piezas de artillería de los defensores. Entra la batalla en su tercer día y se amontonan pirámides de muertos. En la pesadez de la canícula, con temperatura de 38 grados a la sombra, a la orilla del río leonado donde asoman su cabeza los caimanes soñolientos, ciudad Bolívar huele a yodoformo, pólvora y putrefacción. Se congregan lúgubres zamuros y guaraguaos en las piedras del río y los techos de la casas (Picón Salas, 1953).

Todo sucedió en Ciudad Bolívar catorce años antes de que viese la luz Antonio Lauro el compositor. Todo parecería parte del pasado, igualado al presente y más de lo mismo: una guerra entre caudillos y el gobierno de turno. Pero Manuel Caballero (1998) subraya algo que a

partir de allí no debe pasar inadvertido, pues es parte del cambio y la modernización que se operaba internamente en Venezuela, y cuyos efectos se comenzaban a percibir:

La entrada de las tropas de Gómez a Ciudad Bolívar señala uno de los elementos más importantes de esta crisis; si bien ni sus soldados ni sus oficiales vienen de las academias militares, lo que toma posesión de la ciudad no es una horda desenfrenada. El General Gómez mantiene la disciplina y no se producen las normales atrocidades que siguen a un acontecimiento de este tipo, con un enemigo vencido y desmoralizado y una ciudad a merced de los vencedores (Caballero, 1998).

Este gesto, parte de lo que sería la futura profesionalización de unas Fuerzas Armadas Nacionales, contribuyó a que la ciudad guardase “recuerdos” y no “cicatrices imborrables” de aquel momento tan difícil. Señaló además, como lo apunta el historiador, el giro hacia una mínima institucionalización castrense separándose conductual y procesalmente de las montoneras anteriores, las de la Independencia incluidas, que no hubiesen dudado en pasar a saco a la población haciéndola víctima de brutal escarnio.

Pero si nos fijamos más de cerca en la descripción bélica que brinda Picón Salas, o en cualquier otra hecha a propósito de algún acontecimiento en la ciudad, dos cosas permanecen inalterables y atemporales en los diversos relatos que sobre Ciudad Bolívar se hagan. Primero, el río gigante que satura toda la vivencia del lugar con su existencia, tanto, que la ciudad misma es prácticamente un sub-producto del río, una burbuja. Segundo, el casco colonial, que con sus “moriscas fachadas” se ha mantenido relativamente intacto en el tiempo y la memoria. A diferencia de Caracas, no hubo en Ciudad Bolívar un feroz terremoto que decidiese el cisma entre Colonia y República, demoliendo el pasado para siempre. Mucho tiempo después, Antonio Lauro, recordando esa ciudad que vivió en sus primeros cinco años de infancia, recordará como vértices de orientación en su retentiva esas dos constantes de la vida bolivarense:

Afortunadamente se conserva mucho de la ciudad como tal pues decretos sucesivos han declarado la mayor parte de Ciudad Bolívar, lo que llaman el casco colonial, monu-

mento nacional. Se conserva eso muy bello. Y tienes razón al decir que es el Orinoco la más poderosa influencia del lugar pues prácticamente no hay ningún bolivarenses que no asocie a Bolívar con el Orinoco. Ciudad Bolívar es el Orinoco de manera que, cuando yo llego a Ciudad Bolívar y no me he dado un paseo por el malecón o he ido a ver el Orinoco me siento como si no hubiera ido. Es una cosa que está metida dentro del alma de todo guayanés, de allí de Ciudad Bolívar. Quizás eso ha influido mucho en el cariño hacia esa tierra (Gran Archivo, 1981, entrevista con Isa Dobles).

Los padres de Lauro

Habíamos hecho breve mención de la llegada al país de dos Antonios cuyos destinos futuros se vincularían en Venezuela: Antonio Lauro Ventura y Antonio Cutroneo. Ambos eran barberos de profesión y una vez en nuestro país escogieron distintos lugares de asiento para el porvenir. Antonio Cutroneo se quedó en Caracas donde luego conocería cierta prosperidad en su oficio, ejerciendo el comercio además de la barbería, como veremos. Lauro Ventura se radicaría en Ciudad Bolívar donde se le registra un ascenso social relativamente rápido debido, además de sus posibles cualidades y habilidades personales, al apoyo de la comunidad italiana radicada allí.

Este apoyo sería determinante, pues al igual que muchos otros compatriotas que venían a hacer vida en América, Lauro Ventura no disponía de particulares bienes de fortuna al momento de su llegada. Dos peculiaridades más habrían de cimentar su aceptación por parte de la comunidad bolivarenses del momento: Lauro era músico aficionado y además, posteriormente, se haría masón. En torno a lo primero se sabe por la anécdota familiar e incluso por recuerdos difusos de su hijo, que cantaba haciéndose acompañar por la guitarra. Tocaba también el bombardino, instrumento de banda que al parecer trajo consigo desde su país y que fue parte clave de su integración a la vida bolivarenses. Además, era compositor aficionado y dejó una publicación con 11 trabajos propios.

Hay un personaje que le ayuda a insertarse a la vida del nuevo país, su amigo José Colloca, “clarinetista y director”, y también la persona que le introdujo en la comunidad masónica local. Colloca era bastante activo dentro de la sociedad bolivarenses en materia cultural, llegando a fundar una academia de música cuyas miras eran profesionalizar

los niveles de su banda musical. Es en esta agrupación y con su bombardino donde Lauro Ventura se habría desempeñado como compositor e intérprete (Bruzual, 1998).

En todo caso, vale destacar que la Ciudad Bolívar de entonces, con su importante comunidad italiana, era también asiento de una vida cultural y musical notable según se desprende de los anuncios de prensa que pregonaban tanto conciertos diversos como adiestramiento particular en diversos instrumentos. Colloca sería parte activa de este universo, bien como director e instructor en su banda, bien como empresario para traer músicos extranjeros al país.

Hay algunas versiones encontradas sobre cómo se conocieron Antonio Lauro Ventura y Armida Cutroneo. Según Bruzual (1998), el hecho, más bien fortuito, habría ocurrido en uno de los viajes que hiciera Lauro Ventura a Caracas por razones de negocio donde habría sabido de la existencia de la hija de Antonio Cutroneo. La versión familiar es algo más intensa, pues revela que Lauro Ventura habría leído en Ciudad Bolívar un artículo de prensa sobre las destacadas cualidades de la joven Armida Cutroneo, quien a la sazón estudiaba en el Colegio Chávez. Se cuenta que inspirado por ello, partió a Caracas determinado a conocerla. Punto común de las dos versiones es que ambos se conocieron y comprometieron en el mismo año, 1915. En estricto orden de los hechos, Lauro va a Caracas a comienzos de ese año, lo cual se verifica fácilmente, pues poco antes de su partida había solicitado a la Logia Masónica "Asilo de la Paz" una carta de recomendación para el viaje. Esta misiva está fechada el 5 de enero. La estadía en Caracas duró poco tiempo, y tanto *El Universal* del 4 de febrero como *El Nuevo Diario* del 5 de ese mes publican una nota en la que Lauro Ventura agradece la hospitalidad de que fue objeto y vuelve de nuevo hacia Ciudad Bolívar.

Como parte de lo que luego sería una marcada tradición familiar seguida por su hijo, Lauro Ventura compondría un Vals titulado "Armida", en honor de su prometida, el cual sería interpretado en la Plaza Bolívar de Caracas por la banda que dirigía Pedro Elías Gutiérrez. Sus composiciones, las pocas que dejó, fueron casi siempre fruto de ocasiones especiales, como ésta para su compromiso o el nacimiento de su primogénito Antonio, según veremos más adelante. El maestro

Lauro recordaría esto en algunas oportunidades certificando la creatividad musical de su padre, cuyas obras llegaron a ser publicadas en Francia en una compilación hecha para piano.

La boda de Antonio Lauro Ventura y Armida Cutroneo se llevó a cabo en Caracas en 1916, y poco tiempo después los recién casados se fueron a Ciudad Bolívar donde alquilaron una casa en una esquina de la Plaza Bolívar, cercana por su ubicación tanto a la catedral como al Palacio de la Gobernación del estado. Es en ese mundo apacible y tranquilo, de una familia económicamente sólida y en ascenso donde nacerá Antonio Lauro, el Guitarrista y compositor. La prosperidad, sin embargo, no les duraría mucho tiempo. Años difíciles se aproximaban.

Nacimiento y primera infancia

Antonio Lauro Cutroneo, conocido posteriormente como Antonio Lauro el compositor, nació el 3 de agosto de 1917 a las diez de la mañana, según se desprende de la partida de nacimiento escrita once días después. Ve la luz en la ciudad donde su padre ha progresado desde ser un imberbe inmigrante de escasos 20 años a convertirse en un activo comerciante y ciudadano, al punto de ser la suya una de las familias con ciertos medios económicos en la ciudad, y él, el dueño de una barbería de renombre: Petit Trianón. El joven Lauro es el primogénito de un hombre económicamente en ascenso, familiarmente estable, y con renombre en la comunidad tanto por su profesión como por ser músico y compositor de ocasión. El nacimiento será ampliamente celebrado de muchas maneras, y el niño llevará en adelante el nombre de su padre.

Un detalle revelador que continuaría en vigencia de un Lauro a otro, generacionalmente hablando, era crear composiciones con el nombre de familiares o amigos y así celebrar doblemente la ocasión o el momento. Ya lo vimos en la circunstancia del compromiso, como poco tiempo después Lauro Ventura produjese un vals a ser interpretado por una banda marcial. Ahora, al nacer aquel niño tan esperado, Lauro Ventura, consecuente con su estilo, compuso un vals en honor suyo titulado "Mi Primogénito". Antonio Lauro venía al mundo guiado por buena estrella, y en su bautizo, ya música hecha en su nombre le anunciaba el porvenir.

El bautizo se hizo poco antes de que el jovencito cumpliera un año, el 13 de junio de 1918, y la familia Cutroneo hizo el viaje desde Caracas para estar presente. Alejandro Bruzual da una justa descripción de la ceremonia:

Para el bautizo, la familia Cutroneo se trasladó a la casa de los Lauro en Ciudad Bolívar, desde el mes de abril. El acto fue fijado el día de San Antonio de Padua, el 13 de junio de 1918 por la tarde. A la entrada de la catedral la banda tocó el vals dedicado al niño acompañando el acto. Se preparó una gran fiesta con baile, fuegos artificiales y un agasajo con profusión de dulces criollos. El abuelo, Antonio Cutroneo, fue el padrino del niño y la tía, Severina Lauro de Cantafio, la madrina (Bruzual, 1998).

Tales serían los destellos de este bautizo del primogénito, que la familia del Maestro conserva con cuidado y esmero dos tarjetitas, primorosamente bordadas a mano, iguales a aquellas con las que se distinguió a los visitantes e invitados. Otro detalle interesante de los muchos que llenan la vida de Lauro al margen de lo musical y que ocurrió poco después de lo que narramos, fue haber sido tratado por el venerable José Gregorio Hernández. En efecto, luego del bautizo y las celebraciones mencionadas, la familia Cutroneo partió a Caracas llevándose a la señora Armida de Lauro y al joven Antonio hacia la capital a pasar unos días. Al parecer, el niño habría sufrido una gastroenteritis severa que ameritó atención médica y así, dos celebridades venezolanas de distinta época trabaron breve contacto.

Ciertas enfermedades fueron relativamente frecuentes en la más tierna infancia de Lauro, pero nada que le dejase secuelas o consecuencias posteriores. A propósito de estas primeras dolencias y subscribiendo esos difíciles días, existe una foto del bebé de unos 7 meses de nacido dedicada en el reverso a sus tías Asunción y Gioconda Cutroneo. El niño aparece vestido de payasito como para carnaval, y es que para esa ocasión le fue hecho el traje, pero no sería sino hasta dos meses después que lo pudo usar debido a haber estado indispuerto.

En general, se percibe que los primeros años del niño fueron tranquilos dentro de un ambiente regular y hermoso. Trasluce de las propias palabras de Lauro mucho tiempo después la descripción de una enorme felicidad vivida de forma apacible en el día a día. Además, los

recuerdos musicales deben haber sido intensos, y serían luego asociados simbólicamente a la figura del padre. Es de suponer que en aquellos tiempos el niño hubiera sido llevado a conciertos o ensayos donde participaba Lauró Ventura con su Bombardino, además de los recuerdos en donde Lauro lo evocaría luego, cantando acompañado de su Guitarra. Dicho en sus palabras:

Ciudad Bolívar es algo especial, algo que está muy metido dentro de mi corazón. Ella es esa imagen de infancia, porque lo que más recuerdo y quiero es el recuerdo de esa infancia que yo pasé allí y que fue como tú dices, la célula, la semilla musical. Todo nace allí precisamente, porque allí escuché yo a mi padre tocar guitarra, cantar, y todas esas manifestaciones musicales que él hacía. Él era también músico y esas cosas me quedaron grabadas. Recuerdo de Ciudad Bolívar mis compañeros pequeños, las calles de aquella ciudad en la que todavía no había llegado el cemento o el petróleo a ser parte de las vías. Eran empedradas y corrían canales por el medio de las calles pero era una ciudad bellísima. Una ciudad que tenía una vida tan distinta porque entre Ciudad Bolívar y Caracas había más distancia que entre Ciudad Bolívar y el exterior (Isa Dobles. Gran Archivo: Antonio Lauro).

La Muerte. La sorpresa.

Antonio Lauro Ventura murió cuando su hijo no llegaba al primer lustro de vida. Ese personaje emprendedor que se fue tan rápido de la vida de su hijo y su familia, dejaría en él marcas indisolubles al paso del tiempo. En particular, ese amor por la música, manifiesto en la admiración que su esposa guardó de su dedicación al arte. Todos estos elementos se vieron seguramente unidos al talento personal de Antonio Lauro hijo, acicate determinante para madurar el músico que luego conocimos, a partir de aquel que entonces era sólo un niño vuelto huérfano de padre.

La muerte inesperada de ese padre a edad tan temprana, pues escasamente cifraba 40 años, fue un cambio abismal para la joven familia en todo término: en lo económico, en lo social y en lo sentimental. La joven viuda, de apenas 28 años de edad, menos versada en el campo de los negocios y en el oficio que su esposo desempeñaba en la barbería Petit Triánón, trató decorosamente de sostener la situación familiar por un tiempo. Decidió mudarse a una casa más económica con miras a sincerar los gastos de manera efectiva, pero la situación financiera

de la familia fue en franco descenso con respecto a épocas anteriores. Con todo y a pesar de la insistencia de su parentela, la joven viuda Cutroneo no se fue de inmediato a Caracas sino que continuó en Ciudad Bolívar por cuatro años más. Sin embargo, la lógica económica impondría su sentido.

Tanto la prensa local (*El Luchador* 09.03.1922) como la Logia de la que era miembro Antonio Lauro Ventura (*Asilo de Paz*, 10.03.1922) dieron muestras públicas de condolencia por la sensible pérdida de un ciudadano apreciado por el colectivo. Se trataba de un miembro activo y conocido de la comunidad y su desaparición, una pérdida infortunada.

Durante estos años de riguroso luto para la familia y de intentos empresariales por parte de su madre, el joven Antonio Lauro ingresó junto a su hermana Carmen primero a la escuela Sagrado Corazón de Jesús y, un año más tarde, el niño fue inscrito en el Liceo Guayana, colegio de varones dirigido por el profesor Narciso Fragachán (Bruzual, 1998). Con estos inicios escolares, el jovencito sería pronto parte de esa mínima porción de la población que en la Venezuela gomecista sabía leer y escribir. La educación ya desde este nivel se hacía notoria en medio de un país enmohecido deliberadamente por años entre superstición y oscuridad.

Hay que subrayar que la presencia de Lauro Ventura en la vida de su hijo fue determinante de muchas formas, a pesar de que la coincidencia terrenal de ambos fue muy breve. Habiéndolo conocido, si tal palabra cabe, durante los primeros cinco años de vida, el maestro Lauro tendría su retrato siempre cerca en su estudio, y muchas veces admitió que el haberse vuelto músico era quizás un homenaje póstumo a su padre.

En 1926, luego de años vividos en una ciudad hermosa pero que no pudo ser destino definitivo para ellos, poniendo proa hacia Caracas, los cuatro miembros restantes de la familia Lauro-Cutroneo, la viuda y los tres niños, desandaron para siempre aquel camino lleno de vida y esperanza que había trazado años antes el joven Antonio Lauro Ventura, soñando un futuro que para él no fue. Antonio Lauro Cutroneo viviría para siempre entre estas dos regiones: la de una infancia distante y truncada, y la de la capital que lo formó para lo que posteriormente fue. Tenía entonces 9 años.

Caracas, 1926

Haciendo un esfuerzo deliberado, podrá el lector hacerse una imagen, aunque sea tenue, de cómo pudo haber sido aquella Caracas de mediados de la década de los 20: con pocas calles, mucho verde, y silencio por dentro y por fuera. El tiempo ha sido inclemente con esa ciudad hasta volverla ésta en que vivimos. Los cambios han sido tantos y tan rápidos que la actual metrópoli venezolana y su población, son más ajenos a su pasado inmediato, que habitantes de distintos siglos entre sí.

La ciudad contaba con cerca de 130.000 habitantes, de acuerdo a un censo poblacional hecho para 1926, y era deliberadamente olvidada por el dictador Gómez quien había fijado, con base en preferencias personales, su residencia en Maracay. Esta decisión hacía que con su ausencia se fuese una buena parte del peso del gobierno hacia la capital aragüeña. A pesar de ello, el crecimiento producido en Caracas a causa de la reciente explotación petrolera era difícil de ocultar, y la ciudad empezaba a dar síntomas, que luego serían dolores, de crecimiento sostenido.

Arquitectónicamente se empiezan a sentir los cambios y rigores del crecimiento humano, lo que a la par de sí, generaba nuevas necesidades. Las casas y la "planificación" de urbanizaciones se modernizaron, al tiempo que comenzaron a desaparecer las casonas coloniales con

caballeriza y profusión de patios internos. Ahora la construcción, pensada con base en una demanda creciente y considerando a Caracas como centro urbano en vías de modernización, producía más y más casas contiguas, destinadas a lo que luego sería una incipiente clase media en ascenso. A pesar de lo antiguo, Caracas era bastante avanzada en comparación con el resto del territorio. Tenía tranvía, trenes, automóviles. Mucha gente y mucho movimiento.

Pero el balance del país en general es todavía, y hasta la muerte del dictador, de brutal y demoledor atraso. Era como si el siglo XX y sus cambios nos hubiesen pasado de largo dejándonos verdaderamente al margen de la historia. Según el censo, la población total del país era de poco más de tres millones de habitantes con un analfabetismo benévolamente calculado en 75%. Decimos benévolamente, porque José Luis Salcedo Bastardo en su *Historia Fundamental de Venezuela* nos habla de un analfabetismo cercano al 90% con una deserción o ausencia escolar cercana al 85% (Salcedo-Bastardo, 1972). En cualquier caso, las cifras son apabullantes. Pero la dictadura que deliberadamente mantuvo al país en la oscuridad no podría hacerlo ya por mucho más tiempo.

El mundo musical

José Antonio Calcaño, músico nacido justo a comienzos de siglo y posteriormente miembro de una generación ilustre en cuanto al desarrollo musical venezolano, hace un análisis punzante de la realidad artística caraqueña tanto a finales del siglo XIX como a comienzos del XX. Su visión, que a la par de ser la de un músico es la de un conferencista dotado, logra brindar a la contemporaneidad una idea de aquel país, hoy tan distante y difuso. Hay una frase atribuida al historiador Gil Fortoul que nos da imagen del peso intelectual de Calcaño como estudioso de la música y de la historia musical en nuestro país. La recoge Ernesto Magliano: “La conferencia –refiriéndose a la pronunciada por Calcaño en 1933 en el Teatro Municipal– fue documentada, sobria, precisa, exhaustiva. Si la música de Lamas fue anteanoche una revelación para el gran público, revelación fue igualmente el talento de José Antonio Calcaño como conferencista” (Magliano, 1976). La fecha pivote de cambio a favor de una evolución artística más amplia la sitúa este autor en 1919, momento a partir del cual se termina –según

sus palabras— la decadencia musical existente desde tiempos del guzmancismo. En literatura y pintura se experimentarían también sendos cambios a partir de la voz e inquietud de nuevas generaciones como por ejemplo, la llamada “Generación del 18”.

Es curioso ver que a pesar de la edificación que este autor alude en su libro *La Ciudad y su Música* sobre el nuevo Teatro Nacional, tercer teatro de Caracas en tiempos de Cipriano Castro, el trabajo y la libertad artística no se desarrollaban como en épocas anteriores. De este marasmo y sequía creativa en toda estética que dice Calcaño, fueron los pintores y los poetas los primeros en reaccionar. Los músicos harían lo propio poco tiempo después con una generación nueva y vigorosa que se tuvo que inventar a sí misma.

Calcaño acota un detalle de importancia sobre un nombre al que luego volveremos: en 1915 se fundó el “Centro Musical” creado entre otras personas por Raúl Borges. A este músico lo define Calcaño como “el mas grande de nuestros profesores de Guitarra de Concierto”. Borges daba muestras desde temprano de su interés musical mismo que luego sistematizó convirtiéndose en el primer profesor de la cátedra de guitarra que, luego de la visita de Agustín Barrios a Caracas, convocase Vicente Emilio Sojo. Volviendo a la primera exposición y por lo que se desprende de lo descrito, este Centro Musical era un sitio de reunión de diletantes donde, al margen del interés y la buena intención que pueda haber habido, el estudio disciplinado y metódico de la música brillaba por su ausencia. “Naturalmente de allí no salió nada de importancia para nuestra música, la cual seguía cuesta abajo sin que nada pudiera detenerla” acota tristemente Calcaño.

Como se ve, en la época de transición entre los últimos días de Castro y los primeros años del Gomecismo, Caracas estaba todavía culturalmente replegada o ensimismada, y la actividad creadora en el arte no lograba reponerse de los altibajos y carencias en que quedó sumida desde el siglo XIX. La descripción que ofrece Calcaño sobre la “Escuela de Música y Declamación”, como se le llamaba al comienzo de la década de los años 20 bajo la dirección de Hilario Machado Guerra, es conmovedora y triste, subrayando en ella las limitaciones formativas de casi todos los profesores, y la poca disposición a superarse que tenían los alumnos a pesar de la buena intención de su director.

No había por lo demás, y ya sabremos las observaciones que luego hizo el propio Lauro al respecto, un esquema didáctico formal que considerase la instrucción musical y a la música como un oficio serio con método y programa oficial de trabajo y aprendizaje. Los músicos que había en nuestro país para ese momento eran, o bien producto de la tradición oral, en el caso popular, o bien de grupos reducidos que accedían a la instrucción en clases privadas a través de quienes se habían perfeccionado en el exterior. El trabajo de la escuela de música y declamación no modificó sensiblemente este adusto panorama sino hasta mucho después. La idea de la música como dedicación de prestigio tal cual pudiera haberse visto en Europa, no existía en Venezuela, y la Guitarra como instrumento era sólo un simple acompañante de canciones populares. De esa hibernación forzosa había que despertarla.

Este contexto cambiaría en poco tiempo con el esfuerzo decidido de un pequeño grupo de nombres que luego serían pilares de nuestra historia musical y cultural, Calcaño incluido. Pero el camino sería arduo y espinoso, tanto, que llevó vidas enteras hacer ver la importancia de la creación musical y para lograr el respeto suficiente para que la guitarra fuese un instrumento de igual valía a los considerados "clásicos". Había que mostrar lo imprescindible de generar movimientos musicales propios y donde dedicarse a la Guitarra fuese un oficio tan serio y reputado como ser médico, abogado o ingeniero en aquellos tiempos.

Los cambios en pro de un mejor nivel en la enseñanza musical en Venezuela serían escalonados pero relativamente rápidos, sobre todo al comienzo. Vicente Emilio Sojo, un personaje central en la historia de la música venezolana, comenzaría a trabajar dando clases de Teoría y Solfeo en el Conservatorio de Música y Declamación para el año 1921, mientras esta institución estaba todavía bajo la dirección de Machado Guerra. Este fue luego sucedido por Ángel Espinel en 1927; posteriormente vino Francisco Medina en 1930; Ascanio Negretti Vasconcelos en 1933, y finalmente sería Sojo mismo quien se hiciese cargo de la dirección de la institución a partir de 1936.

Había entonces, y esto hay que subrayarlo, para el momento que el niño Antonio Lauro fue traído a Caracas junto con sus hermanas, un fuerte resurgir de la actividad musical que, si bien comenzaba enton-

ces, estaría mucho más consolidado para cuando, cinco años después, ingresase a recibir instrucción artística. Ese renacer del que nos habla Calcaño a partir de los años 20 y del que Lauro sería beneficiario directo se remonta, como vemos, a la inquietud de músicos de formación diversa, quienes a partir de la perspectiva de sus estudios internacionales (casos como el de Plaza, Lecuna o Calcaño), o en otros como Sojo (casi totalmente autodidactas) se esmeran en reformar el panorama musical venezolano y en crear las instituciones (escuelas musicales, programas de instrucción musical, orquestas, coros) que permitieran que el país tuviese algún desarrollo en este campo. Además, todos ellos vuelven la vista hacia el país y su música, cosa que no sucedía desde antes de la Guerra de Independencia. La Venezuela musical gravitaba entre dos vacíos: o era desconocida o estaba por hacerse.

En casos como Sojo y Ramón y Rivera se produce, y esto lo veremos más adelante, un esfuerzo deliberado proyectado hacia el rescate del país perdido en “historias oficiales” que casi habían borrado el pasado real diluyéndolo en una absurda idealización de la gesta de Independencia, período brevísimo de nuestra historia como región. Ese pasado pre-republicano de más de 300 años estaba casi intacto, cifrado en la música que dormía en la oralidad activa de miles de personas y pervivía en ellos, como los cantos y poemas de los juglares medievales.

La riqueza musical venezolana destaca en los diarios de muchos viajeros que nos visitasen antes de 1810, entre ellos Alejandro de Humboldt, quien recalca esta cualidad de instrumentistas y cantantes, cuando no de bailadores de Fandango, que se percibía en los venezolanos. La guerra de independencia segó la vida de muchos de estos músicos ya que gran parte de ellos era esclavos o mulatos. Es por ello que estos músicos vueltos musicólogos que mencionamos, iniciaron una investigación metódica encarrilada hacia la auto-contemplación antropológica artística de una manera activa, para poder comprender qué cosa era y había sido Venezuela. Un país al que muchas veces pretendieron enmudecer los caudillos y sátrapas de turno, y que había sobrevivido en melodías y letras que hoy nos dan noción y anclaje para comprobar que aquí hubo un barroco musical y toda una música en tiempos de la Colonia. La República y su posterior desequilibrio estructural casi lograron borrar trescientos años de vida colonial.

Los Lauro en Caracas

Armida Cutroneo de Lauro, joven viuda con tres niños, llega a Caracas a finales de 1926. Ha probado la vida en Ciudad Bolívar lejos de parientes y conocidos, pero luego de algunos años separada de su familia paterna decide unírseles pensando también en la salud y educación de los niños. Vuelve a vivir en la comodidad y seguridad que implicaba la casa de sus padres pero no por mucho tiempo. Luego se mudará aparte, lo que tendrá importantes repercusiones sobre la libertad del joven Lauro para poder estudiar música.

Hay otro dato, en este caso demográfico sobre la Caracas de entonces, que reviste coincidencias relativas con la llegada de los Lauro-Cutroneo a la capital de la República. A partir de 1920 se inicia sin pausas perceptibles una progresiva y constante densificación poblacional de la ciudad capital. El “área metropolitana” empezó a crecer mucho más rápidamente que el casco de la ciudad, casi duplicando la proporción de habitantes en menos de 15 años, pues si para 1920 Caracas tenía menos del 4% de la población nacional ya en 1936, a la muerte de Gómez, era de 7,7% (Troconis, 1992). En números redondos, Caracas tendría unos 100.000 habitantes para cuando Armida Cutroneo de Lauro con sus tres niños llega a vivir con su familia. No pararía de crecer, casi a escala de proporciones geométricas, llegando a tener cerca de 4 millones de habitantes para cuando falleciese Antonio Lauro.

Esta ciudad en la década de los 20, que a nosotros y vista a la distancia temporal pudiera parecernos bucólica o pueblerina, fue un cambio radical de percepción para los jovencitos recién llegados, acostumbrados al ritmo bolivarenses, con su pausa, su canícula y su río. Caracas era fresca cuando no templada, ruidosa y llena de gente para quien la visitaba desde el interior. Tenía tranvías y trenes, muchos negocios y una enorme montaña que la cerraba del mar. Además de lo citadino, la casa de los abuelos Cutroneo adonde llegaron a vivir al comienzo fue otra impresión perdurable. Esta familia había prosperado y dejaba ver su buenaventura en la decoración y enseres domésticos que poseían, entre ellos un piano. La casa era considerablemente mayor que la vivienda donde los niños habían vivido en Ciudad Bolívar y habitaban en ella más personas. La disciplina y observación sobre el desarro-

llo de los niños, en particular sobre el joven Antonio, sería mayor contando con el riguroso examen y aprobación forzosa del abuelo Antonio, para quien la música era un entretenimiento educado, nunca un oficio. Por eso, el piano dormía bajo llave.

La cotidianidad laboral de la familia de Antonio Lauro por parte de madre a finales de la década de los 20 nos muestra cómo el abuelo Antonio Cutroneo regentaba un negocio de barbería bastante próspero. En esto había importantes y quizás dolorosas similitudes con aquella barbería "Petit Trianón" situada a las márgenes del Orinoco, del infortunado Lauro Ventura. Pero el negocio de Antonio Cutroneo estaba en el mero centro de la ciudad capital y además de barbería o peluquería, incluía otros pormenores, según la descripción que incluye Bruzual:

Antonio Cutroneo era propietario del conocido "Salón Iris", ubicado en el lado norte de la plaza Bolívar, en la planta baja del antiguo hotel Klindt, en el mismo ángulo donde se colocaba la retreta. Era una barbería con ocho empleados y también un comercio de géneros (los primeros sombreros borsalino que llegaron a Caracas), perfumes, pipas, corbatas; todo importado de Europa. Era un negocio lujoso, lleno de grandes espejos y consolas de madera, considerado como uno de los más distinguidos de Caracas. En su clientela no faltaban personajes de la clase alta y del gobierno, a quienes atendía Antonio Cutroneo en persona (Bruzual, 1998).

Una curiosidad histórica con repercusiones futuras para la vida de Antonio Lauro se da también en ese 1926, año de llegada de los Lauro a Caracas. Se funda, aunque con corta vida, la "Broadcasting Central de Caracas" iniciando con ello la historia de la radio en Venezuela. Bien sabemos que sería luego, en 1930, cuando se inicie la "Broadcasting Caracas" y exista, de allí en adelante, una más segura expansión del fenómeno comunicativo radial. Sin embargo, es importante observar los atributos de la coincidencia, pues Lauro vería en este naciente medio de comunicación una fórmula de seguro sustento, años después, tanto por su talento musical como locutor o creativo para comerciales. Tuvo además la radio en aquel país de regiones casi aisladas la ventaja de darle cierta unidad y uniformidad de criterio. La música ayudaría en esta tarea a su tiempo, como veremos luego con los Cantores del Trópico, una década después.

La vocación musical

Ya para mediados de la década de los 20 el incremento de la explotación petrolera empezó a generar enormes ingresos al fisco, en comparación con el pasado inmediato. Si 20 años antes Castro tuvo que pedir dinero a la banca privada, amenazando con abrir las cajas fuertes de los banqueros a mandarría, tal cosa ya no haría falta, pues el petróleo aumentaba la cotización de Venezuela como país deudor y, con ello, su potencial crediticio. Todo esto produjo un replanteamiento íntegro del país en donde la actividad comercial aduanera y de exportación de rubros primarios como el café y el cacao, el cuero y la carne, serían abruptamente desplazados por el petróleo.

Hubo también a la par de este asentamiento de nuevas prioridades, un replanteamiento geográfico. Si bien antes lugares como el Táchira y Bolívar habían tenido etapas de apogeo, eran ahora el Zulia y los llanos de Monagas las tierras más buscadas y apetecibles, en tanto que en ellas se hacía más fácil la explotación petrolera. Dicho en seco, comenzó el rentismo desde el momento en que los ingresos al fisco comenzaron a superar los ingresos por otros conceptos y la producción nacional de otro tipo de exportaciones comenzó a mermar.

En esa Venezuela que hasta ahora hemos tratado de describir no había lugar para ser un músico, entendido esto como un modo de vida y profesión rentable y respetable. Para el joven Lauro, quien comienza a sentir especial inclinación por la música y el arte, era difícil e incluso angustiante plantearse un porvenir con esa vida como meta posible. Huérfano de padre, única esperanza de su madre dentro de la concepción de ser el único varón en aquella sociedad donde el hombre constituía la "cabeza de familia", tenía como ejemplos cercanos a tíos y un abuelo que en nada compartían cualquier destino que no fuese socialmente aceptable. Ser músico no lo era. Oigámoslo del propio Lauro:

Aquella era una época en la cual sólo había tres profesiones en Venezuela que eran abogado, ingeniero y médico. Yo tenía que ser una de esas tres cosas. Y cuando decidí estudiar música vino un gran desaliento en mi familia. Yo ahora me doy cuenta lo que habrá sufrido mi madre, mis abuelos, mis tíos, cuando supieron que yo estaba "perdido", que yo me quería dedicar a la música... Hoy comprendo esto de verdad porque es preocupante que un hijo vaya para una carrera a la cual se le tiene desconfianza. Y en aquellos

días estaba justificada esa desconfianza porque, ¿quién podía decir que podía vivir de la música? Y no se pensaba en gloria ni nada de eso sino simplemente en un seguro para el futuro, que era una de las tres carreras existentes. Yo entiendo hoy y prácticamente justifico la actitud y la forma como me combatieron esos deseos míos de ser músico (Isa Dobles, Gran Archivo: Antonio Lauro).

Lauro acota incluso más sobre la profesión musical en aquella época: “A los músicos nos llamaban *roba cucharas* porque a las orquestas esas que iban a las casas de familia, había que ponerles un cordón alrededor y una botella de ron, y de ahí no se podían mover. Decían que los músicos si se salían de ese cordón, se podían llevar los cubiertos”.

Para mayor incertidumbre y potencial desaliento, Carmen, hermana del joven Lauro, comienza estudios musicales contando para su ventaja con el piano que había en casa de los Cutroneo. Esto no era extraño, sobre todo si sabemos que era costumbre de la ciudad, incluso desde siglos pasados, que las jóvenes de cierta educación y posición social estudiaran música, lo que eventualmente quería decir piano, un símbolo de clase social. Ahora bien, una cosa era estudiar música como pasatiempo y otra, planteársela como un modo de vida. Los estudios musicales, que podían ser parte de una buena educación para una joven, no eran un oficio serio.

De allí que la posibilidad de estudiar música le era terminantemente negada a Antonio Lauro por las razones antes expuestas y seguramente por el carácter severo del abuelo que no dejaba lugar a ningún desliz en la disciplina para con el nieto. El piano era mantenido bajo llave ante lo que seguramente fueron peticiones de insistencia del joven por tocarlo. Existen anécdotas familiares que corroboran las ansias que tenía el joven llegando incluso a “cazar” los instantes en que por descuido u olvido se quedara la puerta abierta para entonces abordar vorazmente el piano. Eran los momentos en que su avidez musical encontraba curso y cuando Lauro repetía lo que tras la puerta oía para aprender. Tiempo después Lauro supo manifestar comprensión por tales actitudes de severidad por parte de su abuelo y familia, y modestamente explicaba que quizás habría influido en ellos el hecho de que él no hubiese tenido ni demostrado cualidades de “niño prodigio”, lo cual podía justificar el que se le mantuviese apartado de un oficio sin

futuro: “Nunca manifesté dotes de genialidad ni de niño prodigio ni nada de esas cosas. Sencillamente me gustaba la música. Me gustaba con locura y todo lo que fuera sonido para mí era de un gran atractivo. Si yo no tenía instrumento, lo inventaba y me ponía a tocar en una puerta pum-chin, pum-chin, y a cantar, y me acompañaba con una puerta y daba conciertos. De cualquier cosa uno sacaba un instrumento” (Conversación con Isa Dobles, Gran Archivo).

Se puede advertir en este comentario algún eco del que, tiempo después, hiciese su maestro de la infancia en Ciudad Bolívar, Narciso Fragachán: “un joven inquieto pero no rebelde”. Así lo vemos, alto y flaco, moviéndose por la casa a pasos rápidos. Físicamente, y esto casi hasta la treintena, Lauro fue delgado, bastante alto para su generación y dotado de una mirada penetrante, a ratos inquisitiva. No le debe haber sido sencillo a ese joven el encontrarse entre tantas personas queridas pero tan distintas en su forma de ver y relacionarse con el mundo. Ese aire de soledad, una actitud tímida y una curiosidad casi infantil, insaciable ante todo lo nuevo, serán constantes en su carácter en todo tiempo según diversos relatos de sus contemporáneos.

En cuanto a la educación formal, suponemos que siguió un curso continuo en estos años, aunque coincidimos con otros biógrafos e interesados en que son parte del período menos documentado de su vida. Lauro probaría ser aprendiz en diversos oficios entre los que destacarían la joyería y la litografía. En cuanto al primero, él mismo daría testimonio de haber sido aprendiz en la joyería de Francisco de Venanzi y también con Panchita Labady donde recuerda haber trabajado, aunque sin excepcionales talentos de orfebre, el oro cochano. Ya en sus años de fama era chanza común de su parte decir que había hecho muchos anillos de compromiso como parte de su entrenamiento en la joyería. En cuanto a la litografía, de la que Lauro se ufana, había sido una escuela excelente por trabajar directamente en la piedra, la cual por cierto utilizaría también como un vehículo de aprendizaje musical pues grababa las piezas musicales y les sacaba copias. Este testimonio que fuera aportado durante un programa con Isa Dobles (Gran Archivo) da fe de esos años menos documentados y probablemente más difíciles de la vida de Lauro. Bruzual apunta que estas grabaciones en piedra podrían ser las primeras “obras” del futuro compositor, hoy desconocidas.

Ya para finales de la década de los 20, Armida Cutroneo había tomado rumbo independiente de la casa paterna mudándose a una vivienda en las esquinas entre Maderero y Bucare N° 156. Parte de las habitaciones fueron destinadas al hospedaje de estudiantes para poder sostener el hogar con ingresos propios y algunas gallinas en el corral posterior que seguramente mejoraban la dieta familiar. El beneficio funcional para Lauro fue el obtener más independencia en su vida personal, lo que pronto se traduciría en mayor dedicación para con los estudios musicales. Vale destacar que, al comienzo, el acercamiento de Lauro a la música fue hacia aquella que le era cercana, que se tocaba e interpretaba recurrentemente por grupos populares. Esa raíz no se perdería. Como veremos luego, su madre probaría ser mucho más tolerante que el abuelo Cutroneo y se convertirá en un poderoso aliciente para que el joven culminase los estudios en el conservatorio.

La Orquesta Sinfónica y El Orfeón Lamas

Los años que preceden a la década de los 30 en Venezuela presagaban un cambio socio-cultural por mucho tiempo detenido. Desde que la semana del estudiante de 1928 mostrase el embrión de la primera oposición políticamente organizada al dictador Gómez, en adelante la creación artística como forma alterna de libertad a la represión política explotó dejando a su paso un número importante de obras que eran un diagnóstico de la fuerza de los tiempos.

A partir de este año y en los próximos cuatro, el país vería la publicación de novelas fundacionales como *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez, *Las Lanzas Coloradas* de Arturo Uslar Pietri y la obra poética fundamental de José Antonio Ramos Sucre. Comenzando la década aparecen también en música dos instituciones que probarían ser fundamentales para nuestro desarrollo orquestal y coral: la Orquesta Sinfónica de Venezuela y el Orfeón Lamas. Ambas instituciones estarían ligadas en forma determinante al futuro del músico Antonio Lauro.

Venezuela tuvo durante finales del siglo XIX un crecimiento espasmódico en cuanto a sus instituciones musicales. Pocos trabajos en este sector eran “estables” aunque a comienzos del siglo XX el cine entró a

modificar la escena en poco tiempo. En sus tiempos de cine mudo suponía la posibilidad de incluir rellenos musicales y, con ello, de dar contratos de cierta remuneración para los músicos. Además de esto, las Bandas Marciales eran el único modo de producción musical medianamente regular y con salarios para sus integrantes. Este mundo comenzó a cambiar cuando a partir del 11 de febrero de 1922, luego de un sonado éxito en el montaje de un Oratorio, Vicente Martucci y otros músicos fundan la Unión Filarmónica de Caracas con la pretensión de poder ofrecer espectáculos de nivel en el montaje de un repertorio clásico. Sin embargo, era una realidad latente el que la música sinfónica no tenía demanda alguna dentro del público y “si no existía una agrupación establecida era porque ni el público ni el gobierno estaban dispuestos a mantenerla” (Calzavara, 1980).

Esta Unión Filarmónica, contando sólo con el financiamiento de un grupo de músicos y toda la impericia oficial respecto a una política cultural en materia sinfónica, estuvo varias veces al borde del naufragio económico. Incluso, luego de haber tocado en un funeral en memoria de Juancho Gómez, hermano del tirano, la situación se mostró precaria porque el gobierno no se manifestó en nada más concreto que un escueto agradecimiento. Vicente Emilio Sojo estaría vinculado a la directiva de esta Unión poco tiempo después de su fundación pero el lapso de vida de esta iniciativa, que contó con el Dictador como miembro honorario, estaba fatídicamente contado.

El 15 de enero de 1930 músicos que habían pertenecido a la Unión Filarmónica, más otros aficionados y estudiantes de instrumentos que se fueron sumando, forman la “Sociedad Orquesta Sinfónica Venezuela”. La junta directiva estaba presidida por Vicente Emilio Sojo con un breve interin directivo de parte de Martucci, pero sería Sojo quien lograría imprimir vigor a la institución durante esos difíciles años. Vale señalar y acentuar que al comienzo los mismos músicos sufragaban los gastos producidos por la Orquesta, los cuales son siempre onerosos y comprometedores, sobre todo en lo que toca a la ampliación del repertorio. Calzavara observa acertadamente que parte del buen manejo de Sojo estuvo en hacer ver la importancia de la institución, incluso para prestigio y renombre de los gobernantes de turno. La Sociedad Orquesta Sinfónica hubiese corrido con suerte parecida a la de la Unión

de no haber recibido en 1934, y a partir de allí, un apoyo económico por parte del Ejecutivo (Calzavara, 1980).

Sin embargo, no hay que llamarse a error con esto de las subvenciones oficiales. Durante 1934 los conciertos fueron muy pocos, al igual que en 1935. Pero luego de la muerte del tirano y a pesar de lo magro del aporte que estaban recibiendo, los conciertos empezaron a aumentar sobrellevados por la buena voluntad de los propios intérpretes. Sería para el año de 1938 después de muchas gestiones hechas principalmente por Sojo, cuando el Ministerio de Educación “acuerda sufragar los gastos de algunos conciertos, dos o tres por año, según fueran solicitados por el Ejecutivo y cuyo monto no fuera superior a los tres o cuatro mil bolívares cada uno” (Calzavara, 1980).

En cuanto al universo coral, ya durante la década de los 20 habían existido varias tentativas de formar grupos constantes que trabajasen la música polifónica vocal pero con dificultades varias, entre ellas, la de encontrar repertorio. Ya Sojo, Plaza y los hermanos Calcaño habían intentado formar un grupo de voces oscuras, aunque el Orfeón Lamas probó ser el primer orfeón de voces mixtas de Caracas. Con Sojo como director, el Orfeón se concentró en proveer a la audiencia de música venezolana arreglada para coro mixto. Poco tiempo después, en otro ejemplo de crecimiento musical, el país vio surgir el primer cuarteto de cuerdas, el Cuarteto Ríos, lo que además de mayor prensa en cuanto a crítica musical fomentada por plumas como las de Calcaño y Plaza, daban, en conjunto con la Orquesta Sinfónica y el Orfeón, un eco al movimiento musical venezolano.

Dentro de los avatares que tuvo durante su vida musical, Lauro fue miembro integrante de ambas agrupaciones. A la Orquesta Sinfónica de Venezuela estaría vinculado de muchas maneras como músico, sucediendo a Evencio Castellanos en el xilófono, como cantante en muchas obras sinfónicas, como compositor, como intérprete, como director y, finalmente, como miembro de su junta directiva. Esto último sucedió a partir de los años finales de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, cuando en diversas oportunidades llegó a ser miembro regular o presidente de la junta directiva, incluso cuando la orquesta llegó a celebrar su trigésimo aniversario.

En el Orfeón Lamas tendría una participación importante y allí conocería a quien se convertiría en su esposa, María Luisa Contreras. El Orfeón Lamas fue además una excelente oportunidad tanto para Lauro como para otros compositores venezolanos para poder probar y escuchar sus propias obras. Posteriores experiencias de grupos vocales iniciadas por Lauro tienen fundamento en esta exposición a la música coral que, si bien era de acento netamente venezolano como casi todas las iniciativas de Vicente Emilio Sojo, le acercaba a un conocimiento musical más profundo.

Pero más allá de todos estos acontecimientos que luego probarían ser futuro, comienza para el joven Lauro en 1930 una etapa de inquietud y descubrimiento en la música. Caracas sería entonces la ciudad temporal y espacialmente indicada para ello, ya que Ciudad Bolívar no le hubiera podido brindar tal exposición a un universo artístico equivalente a sus ambiciones. Lentamente, la familia acabaría por aceptar lo que fuese al principio sólo una determinación juvenil, mucho más cuando pocos años después, Lauro supo hacer de su trabajo una opción rentable desde el punto de vista pecuniario que, si bien no era la de mayores beneficios en el mercado laboral, para él sería "la única cosa que se hubiese imaginado haciendo".

A ese músico en ciernes que dejamos al finalizar este capítulo, le faltaba una parte esencial para ser el que luego conoceríamos: la Guitarra. Su arribo sería casual, incluso fortuito, pero le daría sentido a la música y a la memoria de aquel joven que no sabía entonces cuánto se podía hacer con seis cuerdas: esas mismas cuerdas que, rasgadas, resonaban todavía en su más tierna memoria, junto al eco de la voz perdida de su padre.

La guitarra, 1932

La feroz dictadura gomecista había sojuzgado al país desde 1908, y ya para comienzos de la década de los 30 parecía a todos que el tirano se perpetuaría en la eternidad. Habiendo sometido al movimiento y posteriores expresiones de la primera oposición política organizada desde que existiesen los caudillos, tal y como fue la demostración de la llamada generación del 28, Venezuela vivía en aparente paz mientras que la represión metódica engullía cualquier pretensión de libertad no oficial.

El autócrata fue sistemático en el exterminio de sus opositores, elemento sin precedentes en los anteriores gobiernos de Venezuela con tal alevosía. Como lo explica Jesús Sanoja Hernández en su trabajo "Largo Viaje hacia la Muerte", por las temibles mazmorras de La Rotunda desfilaron hacia un fin seguro y silencioso, además de los opositores al régimen, ex ministros caídos en desgracia, hombres de letras e incluso sacerdotes. A esa imagen de país solvente que iba maquillando el petróleo en la faz internacional de Venezuela, se oponía la oscuridad devastadora de los calabozos que para el centenario de la muerte de Bolívar contabilizaba más de 123 detenidos políticos en la Rotunda y 187 en el castillo de Puerto Cabello. Eran hombres que morían doblemente: en cuerpo físico y en el olvido del colectivo.

Un ángulo relevante desde el punto de vista intelectual para hacerse un bosquejo más preciso de aquella Venezuela es comprender el impacto e influencia que tuvieron las ideas positivistas en el país, hoy casi prescritas. Provenientes de Europa donde el influjo de Augusto Comte cerró el siglo XIX con acento, a nosotros nos llegó mucha de su impronta a través de personajes de la vida pública como pudieron ser Adolfo Ernst y Rafael Villavicencio. Más conocidos todavía por la aplicación del Positivismo en las ciencias sociales son Laureano Vallenilla Lanz, José Gil Fortoul e incluso César Zumeta. Había en ellos, como en la corriente de su tiempo, la pretensión de comprender y explicar científicamente la realidad. Para algunos de estos autores, los dolores vividos en el país eran sólo malestares de crecimiento como sociedad, y la brutal, miope y sanguinaria tiranía de Gómez, una fase del desarrollo que la sociedad precisaba. De esta manera, el discurso intelectual lograba deformar la realidad: no eran torturas ni desapariciones. Eran males “necesarios” para que avanzara el país, para “civilizarlo”. Vale recordar que el Positivismo al igual que el Marxismo, a pesar de sus distancias ideológicas, son movimientos hijos de la ilustración. Ambos se ven muy marcados por Newton y un mundo mecanicista que propugna “leyes” que deben ser descubiertas. En ambos casos se defienden ideas sobre supuestos “ciclos” históricos.

A pesar de la feroz represión política, el país contaba a comienzos de la década de los 30 con diversas publicaciones periódicas en donde merecen particular atención por su acento en lo cultural revistas como *Elite*, *Cultura Venezolana*, *Válvula* y *Gaceta de América*. Entre el grupo de los intelectuales conocidos que produjo esta época, es importante destacar la activa participación de la mujer en diversos campos creativos. Serán recurrentes durante la tiranía gomecista las revistas hechas por y para un público selectivamente femenino. De hecho, un suceso cultural se inicia con una junta directiva compuesta solamente por mujeres y es la fundación del Ateneo de Caracas. Allí ejerció como fundadora y directiva la compositora venezolana María Luisa Escobar quien luego diversificaría, en aras de ampliar los intereses del Ateneo, la participación de varios artistas en distintas disciplinas. Cabe mencionar en esos primeros años como muestra, la presencia de Tito Salas en Artes Plásticas y Juan Bautista Plaza en música.

Resulta muy significativo que haya sido una compositora quien estuviese al frente de una institución como el Ateneo. Tanto ella como este centro de difusión de las artes tendrán influencia decisiva en la vida de Antonio Lauro ya que, como veremos posteriormente, será bajo iniciativa de Escobar que se cree el trío “Los Cantores del Trópico” al que ella misma promovería en sus inicios. Además de esto y desde su creación, el Ateneo sistematizó la actividad musical de los conciertos y recitales en Caracas, creados a menor escala que lo que podían hacer los grandes teatros que precisaban grandes producciones. Cito a continuación una referencia al respecto hecha por Yolanda Segnini:

Ya en enero de 1933, el local donde se había inaugurado resulta insuficiente para la realización de las distintas actividades previstas, por lo que el Ateneo abre en esa fecha su nuevo auditorio, “gracias a la gentil colaboración del Gral. Vicencio Pérez Soto”. En ese auditorio se presentan concertistas internacionales como el guitarrista Agustín Barrios Mangoré, músicos nacionales como Juan Bautista Plaza, Moisés Moleiro, Evencio Castellanos y Pedro Antonio Ríos Reyna. Tienen lugar además conciertos quincenales de música impresa (discos). (Segnini, Y. En las Luces del Gomecismo, Pino Iturrieta Ed., 1993).

Como puede verse, la música y su desarrollo lograron de alguna manera estar al margen de la voracidad del dictador, quien a su muerte aparecía como el más grande terrateniente y empresario del país, asociado casi con todos los grupos económicos que existían de manera directa o indirecta. Estos hechos culturales, sumados a la presencia de una nueva generación de artistas e instituciones como el mismo Ateneo, prometían nuevo vigor para el crecimiento musical venezolano.

Vicente Emilio Sojo y la educación musical

Sojo probaría con el tiempo ser un personaje determinante en la enseñanza musical y el crecimiento de instituciones musicales en Venezuela. Guatireño de orígenes humildes y casi completamente autodidacta en su formación musical, equilibraría estas carencias con una profunda intuición humana y una reverencia casi mística por la música, su estudio y disciplina. Desde comienzos de la década de 1920 se había desempeñado como profesor de Teoría y Solfeo en la Escuela de Arte y Declamación que luego dirigiría a partir de 1936. Pero además

de esto, su presencia, constancia e ímpetu fueron categóricos para que Venezuela asentase de una vez por todas el movimiento orquestal y coral con la Orquesta Sinfónica de Venezuela y el Orfeón Lamas.

Antonio Lauro por su parte, joven ya de 14 años para 1931, había logrado superar muchos obstáculos familiares logrando inscribirse en los tan ansiados estudios musicales y justo en esa escuela de música que luego conoceremos como José Ángel Lamas en la esquina de Santa Capilla. Comienza así y a partir de este momento un período que durará casi 15 años y que culminará cuando se reciba de Maestro Compositor en 1947. En las diversas etapas de su aprendizaje musical se deben citar nombres importantes que moldearon sus inicios y avances: Teoría y Solfeo con Ángela Luisa Ortiz; Piano con Salvador Narciso Llamozas; Composición con Vicente Emilio Sojo; Historia de la Música y Apreciación Musical con Juan Bautista Plaza; Canto con Primo Moschini y Alfredo Hollander; Corno con Federico Williams; Violonchelo con Ángel Añez; Contrabajo con Antonio Hoyón; Órgano con Evencio Castellanos y Guitarra con Raúl Borges (Peñín, 1987). Lauro, por su parte, nos narra esos comienzos:

En los años 30 ya definitivamente me inscribí en la escuela de música a escondidas de mi casa. Asistí a la escuela de música a ver mis clases. Dirigía la escuela, que entonces se llamaba "Academia de Música y Declamación", un andino llamado Hernández-Alarcón. Todavía el maestro Sojo no era director. Me inscribí, empecé a tener mis primeras clases que fueron de piano, con el gran maestro, maestro de los primeros grandes pianistas venezolanos Don Salvador Llamozas. Con él estudié tres años hasta que descubrí la Guitarra.

Desde aquellos primeros años, la emoción de Lauro y de sus contemporáneos alumnos de Sojo al hablar del maestro guatireño raya en veneración. Sojo introdujo en esos jóvenes, a través de su persona y su manifiesta abnegación por el trabajo, una idea que hasta entonces pertenecía al Romanticismo pero que no se había materializado en la música venezolana de manera tan clara: la del asceta que vivía sólo en pro y para el arte. También a la vez, la de quien estaba presto a defender la valía de su trabajo y hacerle ver a las autoridades temporales la manifiesta eternidad de los valores musicales.

Este apostolado viviente que Sojo personificaba marcó muy profundamente a los jóvenes estudiantes de música, primero desde sus cátedras de Teoría y Solfeo y, luego, desde la dirección de la Escuela de Música y Declamación. Sojo supo transmitir, a través del ejemplo diario y una comunión constante entre vida y trabajo, un intenso amor por la música y la actividad musical. Les indujo a estos jóvenes un ardor decidido por lo venezolano, teniendo siempre como premisa la búsqueda de una universalización de lo bello a través de una disciplina férrea en el estudio musical.

La vida y carácter de este músico son, vistos en retrospectiva, una marca indeleble en sus alumnos, no importa a quién se escoja para referirla. Su visión del arte era marcadamente apolínea y veía y hacía ver la composición musical como una sublimación de lo cotidiano. Para llegar a esto era preciso una formación constante y mucha persistencia, lo que conocía directamente y de primera mano, pues él mismo había sido en gran parte autodidacta. Aunaba a todo lo anterior un intenso fervor religioso, no sabemos si nacido del Cristianismo mismo o de su amor por la música devocional.

Una de sus citas más célebres al respecto es la siguiente, al aludírsele lo sentido de una de sus composiciones religiosas: "yo en mi interior, ando siempre de rodillas antes Dios". Un detalle revelador: fue creador de varios premios que él mismo pagaba de lo que ahorra de sus ingresos mensuales. Ante tal grado de abnegación y desprendimiento, unido a una entrega sin reservas de su vida personal a la pedagogía musical, la respuesta de aquellos adolescentes fue absoluta, como lo prueba la frase de Pedro Antonio Ríos Reyna: "Si hubiese tenido que elegir a mi padre, nadie me enorgullecería ni hubiera hecho más feliz que Vicente Emilio Sojo lo hubiera sido" (Lira Espejo, 1977). Casi cualquiera de ellos hubiese dicho lo mismo.

Así, en casos como el de Lauro, Sojo fue también un sucedáneo de aquella figura paterna, trágica y tempranamente perdida, convirtiéndose para el joven en arquetipo transeúnte de las varias fases humanas que no conoció con Lauro Ventura.

Escuchemos a Lauro hablando tanto de Sojo como de su generación musical:

Nosotros los músicos que nos formamos a partir del 30 vivimos una época de entrega que diría yo y me atrevo a considerarlo, sin que sea echonería de mi parte, una especie de apostolado a lo cual nos inclinó y nos llevó y nos ejemplarizó el maestro V. E. Sojo; porque él dijo que la música, el arte, tenían que hacerse con el mayor desprendimiento posible. Él era enemigo del dinero, de cobrar, de pensar que aquello que producía dinero era solamente lo que tenía valor. Eso lo aprendimos de él y junto a él hicimos una labor que yo considero que fue muy fructífera porque hoy todo el movimiento importante que tiene la música se debe a ese esfuerzo que hicimos. En ese grupo están Evencio y Gonzalo Castellanos, Antonio Estévez, Ángel Sauce, Carlos Figueredo, bueno tantos otros... Gracias a ese esfuerzo que hicimos nosotros con el Orfeón Lamas, el orfeón universitario, los orfeones de los liceos de los cuales tuve yo el del Razzetti, el liceo Aplicación, el liceo Fermín Toro, coros en escuelas primarias como el colegio Chávez, el colegio Santamaría...

Sojo fue además un visionario en muchos sentidos. Es gracias a él que la Guitarra toma en Venezuela un carácter de instrumento a la par que los otros públicamente reconocidos como, digamos, el violín y el piano. Hasta entonces, el instrumento dormía en un limbo del que sería rescatado por varias manos durante el siglo XX. Sojo fue además un curioso recolector de música venezolana, lo que empezó a darle a un país naciente la idea de su pasado más allá de las desdibujadas historias y deformados relatos de la breve gesta independentista.

A modo como lo hiciesen músicos de otras latitudes, como los húngaros Bela Bartok y Zoltan Kodaly, Sojo tomó lápiz y papel para rescatar del olvido muchas composiciones antiguas, las que luego armonizaba para algún instrumento o, preferiblemente, para coro. Fue así como, una vez más, con el ejemplo como didáctica, sus alumnos pudieron percatarse de primera fuente del enorme caudal y fuerza subyacente que dormía en la música tradicional venezolana.

En cuanto a lo primero, a su amor por la Guitarra, nos lo describe el propio Lauro:

La Guitarra le debe a Vicente Emilio Sojo el haber sido incluida como instrumento regular entre las cátedras de la Academia de Música, llamada ahora Escuela José Ángel Lamas. El maestro Sojo fue el único que le concedió una importancia tan grande, en el mismo plano que se le otorgaba al violín o al piano. Vicente Emilio Sojo, el autodidacta de Guatire, desde entonces se coloca al lado de Castelnuovo Tedesco, Tansman, Manuel

Ponce, Héctor Villalobos y otros grandes maestros de Europa y de América, quienes dedicaron la mayor parte de su obra a la Guitarra. El punto de partida del auge de la Guitarra está en la fe con que personas como el maestro Sojo, la colocaron en su verdadero puesto (Lira Espejo, 1977).

Sojo estaría a cargo de la Dirección de la escuela de Música y Declamación a partir de 1936 pero ya desde antes, basado en una sólida reputación como arreglista y compositor, había logrado hacer presión a favor de algunas ideas progresistas. Por otra parte, un factor definitivo para asentar la reputación de la Guitarra como instrumento concertista en Caracas sería la presencia del guitarrista paraguayo Agustín Barrios “Mangoré”, quien visitase nuestro país por primera vez en 1932 dando una serie de 25 conciertos que fueron un júbilo colectivo.

Barrios, un guitarrista y compositor de los más grandes que ha tenido el instrumento en todos los tiempos, hizo amistad con Raúl Borges, ya para entonces conocido guitarrista venezolano, a quien incluso invitó a tocar con él durante su primera estadía en Venezuela. Todo esto fue creando el “momentum”, si la expresión cabe, para que se comprendiese la importancia de darle a la Guitarra su adecuado lugar en la expresión y educación musical. Curiosamente, ese olvido de que fue víctima era en parte producto de la modernización de otros instrumentos y las preferencias que debido a ello mostraron los más grandes compositores. La Guitarra se fue renovando y dejando atrás el sonido y forma con que se le conocía en el pasado.

En estricto sentido, lo que hoy conocemos como “Guitarra” es en verdad un instrumento de posibilidades sonoras relativamente nuevas creado a partir de las ideas del constructor español Antonio Torres a finales del siglo XIX. Es a él, y a la serie de artesanos y creadores posteriores, a quienes debemos desde las características externas actuales del instrumento, hasta su potente y rica sonoridad. Siglos atrás, la Guitarra renacentista, un pariente lejano –y la vihuela– habían llegado a nosotros en los barcos, conjuntamente con otros instrumentos de ascendencia árabe como el laúd. Todos fueron parte heredada de una época gloriosa para los cordófonos en Europa que fue decreciendo a finales del siglo XVIII, cuando el piano-forte, un arpa vertical o acostada, percutida por martillos cubiertos de fieltro, empezaba a

hacerse famoso de la mano de los más grandes compositores como Mozart, Haydn y Beethoven.

Es por ello que buena parte del siglo XIX fue de involuntario silencio para la Guitarra, salvo por algunos cultores que se empeñaron en mantenerla viva: Giuliani, Sor, Carcassi, Aguado, etc. Todos intérpretes y compositores de alguna valía universal, aunque ninguno comparable en significación musical a los grandes nombres que se dedicaron al piano o al violín. El instrumento sobre el que se componía en estos tiempos decimonónicos era además, como hemos dicho, mucho más débil en cuanto a sonoridad que lo que conocemos actualmente. Esto alejaba a la Guitarra de las grandes salas de recitales y de los conciertos, formas de composición que buscaban equiparar el diálogo de un solista con toda una orquesta.

Pero la Guitarra renacería mundialmente en el siglo XX, apresurándose por cubrir de la mejor manera posible los vacíos de su pasado. En Venezuela, el instrumento estaba relegado al acompañamiento de música popular y no se le imaginaban posibilidades mayores. De acuerdo a una visión propia de la época, en los años 30 en nuestro país la Guitarra era, según la opinión de muchos de los mejores maestros de música, un instrumento popular que sólo servía "para acompañar canciones y serenatas". Es verdad que Raúl Borges, desde el "Centro Musical" fundado en 1915, había hecho esfuerzos por difundir tanto las posibilidades del instrumento como su propia obra dedicada a la Guitarra, pero a pesar de este denuedo las cosas habían cambiado poco. Oigamos de nuevo a Lauro:

Lo admirable de Sojo es que ya conociera las inmensas posibilidades del instrumento y que cuando hablase en su defensa, citara a los vihuelistas y a los laudistas del pasado. Me tocó presenciar una discusión con motivo de pedir la aceptación de una cátedra de Guitarra al Ministerio de Instrucción Pública y escuché de algunos "Maestros": -ahora sí que nos...; lo que falta es que nos metan una cátedra de maracas y de furruco-. Gracias a Sojo, quien triunfó finalmente y se impuso, como lo haría toda su vida, se instituyó la cátedra de Guitarra sometiendo a concurso la conducción de ella, ganándola el Maestro Raúl Borges (Lira Espejo, 1977).

Dejemos, pues, a Lauro en ese momento, jovencito de 15 años, estudiando teoría y solfeo con la profesora Ortiz y piano con Salvador Lla-

mozas. Esto último con la desventaja funcional de no poseer instrumento dónde practicar regularmente. Pero esta carencia hacía poca mella para quien, como él, tuviese el talento y la constancia de aprender y fuese "capaz de hacer música con cualquier cosa". Sin embargo ya su vida, tanto musical como políticamente, tomaba rumbos que luego se volverían definitivos. El destino y su trabajo irían definiendo sus inclinaciones, como veremos.

Mangoré y el descubrimiento

Agustín Barrios Ferreira había nacido en San Juan de las Misiones en Paraguay, en 1885. Posteriormente en su vida artística gustaba firmar como Nítsuga (Agustín) "Mangoré", nombre de un cacique indígena que habría luchado contra los españoles durante la conquista. Se inició en la Guitarra desde muy temprano siguiendo los clásicos métodos de aprendizaje del instrumento como el libro de Dionisio Aguado y los Estudios de Fernando Sor. Se familiarizó luego más de cerca con los trabajos de guitarristas próximos a su época como Julián Arcas y Francisco Tárrega. Mangoré, quien dio un vuelco a la composición para Guitarra y la interpretación y concepción misma del instrumento, dejó un legado de cerca de 300 composiciones las cuales, si bien mostraban una huella clara de su formación e influencias clásicas, ponían sobre el escenario Cuecas, Vidalas, Zambas y otros golpes andinos y latinoamericanos que su imaginación fabricaba. El nacionalismo latinoamericano se mostraba musicalmente en cada uno de sus conciertos.

Barrios emprendió una vida de concertista itinerante desde comienzos del siglo XX y la mantuvo casi hasta su muerte, acaecida en San Salvador. Llegó a Venezuela por primera vez mucho tiempo después de haber iniciado este periplo continuo en 1932, a los 47 años, estando en la cima de su carrera artística. Los méritos del músico eran enormes en muchos sentidos como para provocar toda una revolución en cualquier audiencia, mucho más en una como la caraqueña que había estado separada de las grandes posibilidades que brindaba la Guitarra clásica.

De aquella visita de 1932 de la que posteriormente daremos más detalles, se desprenden algunas coincidencias importantes. Primeramente, el enorme éxito que implicó la actuación de Barrios en la capi-

tal a pesar de un recibimiento medianamente frío al comienzo. Al parecer se le había contratado para dar una serie de tres presentaciones en el Teatro Municipal de Caracas; pero dado lo descollante y exitoso de sus conciertos, tuvo que dar seis más, amén de una gira por el interior del país que le totalizó 25 presentaciones, incluyendo su despedida en Caracas. Como segundo punto vale destacar que la presencia de Mangoré en Caracas se habría debido a la activa mediación de José Colloca, antiguo amigo del infortunado Lauro Ventura, ahora residenciado en Trinidad y vuelto productor artístico casi por casualidad (Bruzual, 1998).

El primer recibimiento al concertista de que tenemos noticia fue reseñado por la prensa local pero sin los delirios que luego provocaría. En cambio, las posteriores presentaciones en diversos teatros del país marcaron para siempre a la audiencia que pudo oírlo. Habiendo grabado discos pudo permanecer en el gusto y memoria de la audiencia por mucho tiempo. Una vez entre nosotros, Barrios trabó buena amistad con Raúl Borges, a quien recordamos como aficionado a la Guitarra desde 1915, vuelto ahora un estudioso serio del instrumento con composiciones que incluso Barrios mismo quiso interpretar públicamente. Es un hecho que la presencia del maestro paraguayo certificó la posibilidad de enseñar la Guitarra como instrumento concertista y Borges probaría ser con el tiempo el hombre para tal compromiso. Esta cátedra, que sería luego cátedra de "Guitarra Clásica" a partir de 1936, era al principio Cátedra de Guitarra solamente, pero con la mano de Borges adquiriría un carácter distintivo y de allí saldrían numerosos alumnos reconocidos, Lauro, Alirio Díaz, Pérez Díaz, entre otros.

Para Lauro, escuchar a Barrios en la radio fue el punto final a una búsqueda que hasta entonces no tenía objeto definido sino solamente ansias. Recordémosle para comienzos del año 1932, alumno de Teoría y Solfeo desde poco más de un año en la Escuela de Música y Declamación, y estudiando piano, sin piano, con el maestro Salvador Llamozas. Esa Guitarra que él oyó se le presentó como algo insólito, algo no pensado. Un instrumento que vestía el aire de una luz nueva. Barrios era un músico que podía hacer "cualquier cosa" con el instrumento. Sus propias palabras son más elocuentes:

La Guitarra la descubrí una vez cuando escuché por radio un instrumento que me llamó tan poderosamente la atención, y pregunté que qué era eso y me dijeron que era una "Guitarra". Yo creía que la Guitarra era aquel instrumento pobre que solamente acompañaba canciones en una forma muy sencilla y muy simple. Pero cuando oí a Mangoré tocar aquello, me subyugó de tal manera que me cambié de inmediato. Busqué una Guitarra vieja, herencia de mi padre, me inscribí en la cátedra de Guitarra. Hacía muy poco tiempo, creo que menos de un año que se había encargado por concurso, le habían dado la cátedra de Guitarra a Raúl Borges quien fue el maestro de Froilán Niño, Manuel Enrique Pérez Díaz, Alirio Díaz, Rodrigo Riera, Flaminia Montenegro de De Sola, José Rafael Cisneros... todos estos que son hoy profesores y en cuyas manos está la conducción de la Guitarra en Venezuela (Conversación con Isa Dobles, Gran Archivo).

La "Guitarra" que aquí se menciona como herencia paterna era una Ibáñez, aquella que refiriésemos al comienzo con la que Lauro Ventura se acompañaba en la calma de las tardes de su casa en Angostura. Esa es la primera Guitarra que recoge el joven Lauro para descubrir el instrumento que dentro de ambos se escondía: en la Guitarra, porque nadie se imaginaba la música venezolana posible con aquel instrumento de "rasgueo"; en sí mismo, porque la Guitarra sería la campanada de aurora para despertar al músico que tanto tiempo luchó por expresarse.

Poco tiempo después de su llegada, Barrios Mangoré se iría de nuevo, retomando esa vida nómada que le caracterizó como concertista durante mucho tiempo. Su despedida fue motivo para una reunión de personajes de la época, a la vez que para demostrar el eco que la música del paraguayano había encontrado entre nosotros. Dice una nota en la revista *Elite*:

Despedida de Mangoré en el Municipal

(...) La noche de la despedida de Barrios Mangoré en nuestro primer coliseo asistió un numeroso y escogido público, destacándose la presencia de todos nuestros artistas y aficionados musicales, Mangoré tocó con su insuperable maestría las mejores piezas de su repertorio de Guitarra y oyó largas y clamorosas ovaciones. También fue muy lúcida la actuación del famoso conjunto caraqueño "Cuarteto Ríos". El proteico y admirable Leoncio Martínez, Leo, leyó con emoción un gran poema en elogio de Mangoré. El modesto y celebrado entre comillas "amateur" Raúl Borges tocó en colaboración del artista paraguayano una composición suya y una de Mangoré.

Comienzan los estudios de Guitarra

La secuencia de hechos que vinculan a Lauro con Borges se hilvanan aparentemente gracias a la mediación que hiciese Barrios una vez que el joven Lauro le visitase. Allí se perfilaba su decisión por comenzar estudios regulares con el instrumento. Lauro se referirá a Barrios como “un hombre muy noble y accesible” y era además buen amigo de Borges. Ahora sí que los cambios sucedieron con inesperada rapidez para el joven, y su vida, hasta entonces de panoramas desesperanzadores e inciertos, empezó a descifrarse visiblemente.

Teniendo su Guitarra y encontrando en ella las posibilidades de aprender música, a la vez que agenciar ciertos ingresos al hogar materno, Lauro deja pronto todas las experiencias que como aprendiz se había buscado y se concentra profundamente en el estudio de la Guitarra. Ya para finales de la década de los 30 será reconocido sin mayores dudas como el guitarrista más destacado del país, una prominente figura con miras a la internacionalización como intérprete.

De alguna manera la Guitarra y su mundo, ese que Lauro pudo atisbar primero a través del arte de Barrios Mangoré y luego de manos de Raúl Borges, fueron catalizadores para que todo su cosmos de supuestos anteriores se resolviese más rápidamente. Apenas asumida la música como actividad fundamental en su vida, Lauro se incorpora al Orfeón Lamas en el año 1933. Comienza a trabajar también en la “Broadcasting Caracas” como “talento” de la emisora, acompañando aficionados que se presentaban en radio y asistiendo allí en la producción de comerciales. “Así logra obtener un pequeño ingreso –cinco bolívares por sesión– que le permite contribuir con los gastos de su casa, enfrentando los disgustos familiares con mejores argumentos. Desde entonces va a trabajar fundamentalmente como músico” (Bruzual, 1998).

Pero incluso estos disgustos que menciona Bruzual amainarían una vez que el camino del joven se fuese haciendo más claro y seguro, laboralmente hablando. El talento y constancia de Lauro le fue abriendo puertas y dando un nombre en el país, lenta pero seguramente. Su madre pasó entonces de un punto a otro en cuanto a su opinión sobre la música como forma de ganarse la vida. Pasó de una moderada resistencia a convertirse en un aliciente constante para que el joven culminase sus estudios musicales. El cielo encapotado de antaño, cuando se

cerraba un piano con llave severa para evitar que el joven se descarriase en fantasías imposibles, iba aclarando. Lauro mismo lo recordaría tiempo después:

Cuando yo empecé a hacer progresos y a trabajar con el instrumento, a hacerme oír, y daba conciertos y tenía trabajo en la radio, ellos (mi familia) se conformaron porque la preocupación de ellos era que yo fuera a “pasar trabajo”. Es decir, a no poder subsistir con la profesión. Cuando vieron que sí era posible porque yo me desenvolvía en el ambiente cedió aquello, inclusive llegué a tener estímulo. Mi misma madre me llegó a apoyar muchísimo y era mi primera admiradora (Isa Dobles, Gran Archivo).

Tanto como Lauro había sido un estudiante promedio en las diversas actividades en las que hasta entonces se había dedicado, en la música pasó a sobresalir casi de inmediato. De hecho, la velocidad de sus progresos con la Guitarra fueron tales que lo único que impediría que obtuviese el título cinco años después de haberlos iniciado era el no haber culminado otras materias teóricas que impedían la obtención del diploma como maestro ejecutante. Aquí es interesante detenerse pues parte de la “otra vida” de Lauro, musicalmente hablando, su gusto por la música popular y folclórica, le llevarían por variados derroteros nacionales e internacionales mucho antes de que existiese su posterior fama de compositor. Junto a un compañero de estudios y amigo luego para toda la vida, Manuel Enrique Pérez Díaz y Marco Tulio Maristany, se aplicarían por llevar la música venezolana a muchas partes del país donde era menos conocida y de allí, con ánimo de aventuras, al extranjero, en una gira memorable a la que le dedicaremos el próximo capítulo. Con ellos nacerían Los Cantores del Trópico.

Los Cantores del Trópico, 1938

Como muchos de los tristemente célebres tiranos del siglo XX, Gómez moriría en su cama un 17 de diciembre de 1935. El país a poco de esto estalló incontenible y gradualmente en lo que algunos historiadores han llamado la “liberación del miedo” (Caballero, 1998). El legado de tantos años de represión quedó simbolizado en los temibles grillos de hasta 70 libras (unos 32 kilos) con los que en las prisiones se inmovilizaban brutalmente los pies de la víctima, y que luego de la muerte del tirano, en acto representativo de los tiempos nuevos, fueron arrojados al mar. Los presos los llamaban “apersogados” por cuanto los condenados se valían de unas cuerdas para repartir el enorme peso entre pies y hombros y así moverse menos espásticamente. La nación, salvo un grupo cercano a la voluntad del jefe, vivía en tinieblas en términos generales, aunque esto se viese mitigado por un leve despertar cultural, sobre todo en algunas de las grandes ciudades, hacia los años finales de la dictadura.

A Gómez le sucedió en el poder, aunque no sin dificultades, su Ministro de Guerra y Marina, Eleazar López Contreras. Caballero (1998) nos provee de una radiografía precisa del entonces nuevo presidente, curioso ejemplar en un entorno de personas que habían visto siempre al patrimonio nacional como dominio propio para aumentar sus riquezas. Esto se manifestaba particularmente de parte de Gómez, en

una terrofagia que por lo masiva, resultaba irracional, infantil y absurda. “A pesar de tener las mismas raíces y haberse alimentado con parejas savias, el general López Contreras se distingue desde muy temprano por su profesionalismo (pese a venir, como sus coetáneos militares, de los campamentos y no de la academia) y por su honestidad, rara avis entre la cleptocracia gomecista”.

Los cambios a nivel político-social propuestos por el nuevo mandatario comenzaron a sentirse pronto. Empezando por una reducción en la duración del mandato de la primera magistratura que López llevaría de 7 a 5 años, se modificaba además la cláusula que permitía la reelección inmediata de parte del Presidente. López entregaría el mando de la nación a otra persona aboliendo con ello el continuismo personalista, endemia nuestra desde la Independencia que tantas muertes había costado.

Aunque las bondades del régimen sean a la luz de la actualidad discutibles, sí es cierto que en poco tiempo Venezuela sintió los cambios de un gobierno medianamente flexible que se distinguía del terror medieval gomecista, signado además éste último por una masiva cleptocracia de parte de las clases y personas cercanas al régimen (Caballero, 1998). Ciertamente es también que el retorno de algunos perseguidos políticos, y que luego se tornaría nuevamente en destierros, trajo de vuelta a una cantidad de venezolanos que habían estado fuera de Venezuela por bastante tiempo. Regresaron con muchas ideas y un “nuevo” lenguaje con vocablos altisonantes que a su manera denotaban la realidad de los tiempos, esos que ellos habían podido percibir fuera. Estas nuevas expresiones y grandilocuencia sobre lo político, que hablaba de los “derechos populares”, de “partidos y asociaciones sindicales con derechos”, haría mella en las mentes más jóvenes. Lauro no escaparía a esto, vinculándose desde temprano a las ideas del que luego sería el partido Acción Democrática, al que le ligaban tanto vínculos de convicción propia como de afecto, ya que Vicente Emilio Sojo fue desde temprano miembro convencido de la social democracia.

El ambiente musical

Para finales de la década de los treinta, el propio Sojo dirigía hacia puerto seguro la Escuela de Música y Declamación, futura escuela de

música José Ángel Lamas. La cátedra de Guitarra Clásica ya había sido creada, en gran parte bajo su impulso, según hemos visto, y era conducida por Raúl Borges quien logra consolidar de esta manera los intereses musicales recopilados durante toda una vida. Antonio Lauro, dedicado a la Guitarra desde 1932, es un alumno descolante no sólo en el instrumento sino en las varias materias que le vinculan a los estudios musicales. En poco tiempo sería considerado con creces, tanto por propios como extraños, como el guitarrista más dotado de todo el país.

La relación Borges-Lauro se prolongaría hasta la muerte del maestro Borges en 1967, pero el respeto de Lauro por él seguiría incondicional en todo tiempo y aun después de esto. Por su parte, Borges fue lo suficientemente intuitivo para entender en cuánto le rebasaba el talento de su alumno como intérprete y compositor, y así ambos formaron una simbiosis de mutuo concierto y deferencia. Ya a finales de su carrera, Borges sería sucedido en la cátedra de Guitarra de la escuela José Ángel Lamas por otro de sus alumnos, casi exactamente contemporáneo a Lauro en cuanto a estudios guitarrísticos se refiere, y futuro compañero de varias andanzas musicales: Manuel Enrique Pérez Díaz.

En líneas generales, la música latinoamericana se caracterizaba durante esta época por un reencuentro consigo misma y una búsqueda de los "valores nacionales" a través de la resurrección de formas musicales autóctonas en la composición. La organización de conservatorios musicales en los distintos países, así como de teatros y orquestas nacionales, promovía este renacimiento que daba palestra al trabajo de los creadores nativos.

Era común que los compositores formados localmente viajasen a consolidarse educativamente en Europa pero volvían luego, si no a sus países de origen, casi siempre a sus raíces fundamentales. Este retorno por supuesto no era siempre exacto, porque la música que evocaban estaba parcialmente transformada por la formación y exposición a otros lenguajes que habían recibido. Sin embargo, surgieron excelentes ejemplos de composiciones oriundas de cada país. La música latinoamericana tenía voces distintas en Brasil con Villalobos, en México con Chávez, en Argentina con Ginastera, en Venezuela con Estévez y con Lauro.

Incluso políticamente existía una coincidencia en varios países para que se desarrollase este nacionalismo artístico. En muchos de ellos gobernaban dictaduras impulsadas por un populismo raso. Gobiernos que ante la carencia ideológica de proposiciones más avanzadas fomentaban, entre otras cosas, cierto patriotismo fácil que a la postre era caldo de cultivo para algún tipo de nacionalismo.

En Venezuela, por otra parte, nuestra condición única de país rentista empezó a tener consecuencias culturales directas. Nuestra cultura musical en términos colectivos, proverbialmente débil cuando no completamente inexistente, comenzó a sufrir la invasión radiofónica de otros estilos que se imponían avasallantes como modos de música de gusto popular, sobre los ritmos y formas propios que habían logrado evolucionar lentamente a partir de la debacle cultural que significó la Independencia.

Esta internacionalización forzosa en un país que hasta muy poco antes estuvo casi dormido culturalmente, le sometió a una exposición violenta de las tendencias que en muchas partes se realizaban y desarrollaban con impulso y vigor. Implicó también la mengua y el retroceso, cuando no la propia muerte y extinción, de muchos géneros locales que sucumbían ante la calidad de lo que venía de fuera y se oía en radios y discos. Uno de los afectados directos sería el valse, sobreviviente de épocas de luz a vela, género que tenía poco qué mostrar más allá de su estética cuidada y un contrapunto exigente, ante ritmos que seducían a los jóvenes con nuevas cadencias y sonidos. La penetración mediática doble, tanto del cine como de la radio, sería determinante y, además, un fonógrafo, con todo lo costoso que haya podido ser, suplantaría a la orquesta tiempo después cuando ya no se contrataran músicos sino que se organizaran “picoteos”.

Venezuela, por otra parte, obnubilada ante tantas luces nuevas venidas de fuera y luego de salir de una oscuridad espantosa, no se conocía a sí misma. No sabía de su música y raíces, ni suponía de lo que podía ser capaz en este campo. Es fácil entonces reconocer el aguijón de varios artistas, entre ellos Sojo, Plaza y Calcaño, porque se hiciese música venezolana. En honor a la verdad y en el caso de los Cantores del Trópico, el presentar música venezolana en composiciones propias o arreglos, fue siempre una iniciativa propia de sus integrantes.

Pero el hecho de mantenerse con el ideal de difundir mucha música venezolana a la par que otros arreglos de música conocida proveniente de otros países, tenía dentro ese acicate que Sojo imponía a sus alumnos porque desarrollasen y perfeccionasen lo nacional. Había que mirar artísticamente hacia adentro. Ese era el mensaje.

Los Cantores del Trópico

Los Cantores del Trópico se conformaron como grupo musical a comienzos de 1935. Como grupo de música popular tuvieron además un peso importante en la divulgación de las composiciones venezolanas siendo parte de la programación regular de Radio Caracas y otras emisoras radiales del país. Para muestra un botón: La revista *Élite*, que fuera memoria social y política de nuestro país hasta su desaparición, reseña la siguiente nota de prensa para 1940: “Los Cantores del Trópico: celebrado conjunto de guitarristas y cantantes venezolanos, integrado por los artistas Antonio Lauro, Manuel Enrique Pérez Díaz, Eduardo Serrano y Marco Tulio Maristany, quienes se han consagrado a interpretar devotamente con toda fidelidad la música americana, imprimiéndole un aristocrático y delicado matiz, pero sin dejar que ella pierda su sabor popular. Tanto en Venezuela como en el extranjero, los Cantores del Trópico están considerados como uno de los mejores conjuntos en su género. Estos notables artistas pueden escucharse todos los miércoles a las 7 y 45 por los micrófonos de las potentes estaciones YV5RA y YV5RC de la Radio Caracas”.

En cuanto a ser decididos difusores de la música venezolana, Manuel Enrique Pérez Díaz, en una alocución propia grabada durante los años setenta sobre la historia del grupo, recalca que la única pieza “importada” que llegaron a grabar en disco fue “Pobre Gitana”, un bolero dedicado al trío por el reconocido compositor borincano Rafael Hernández, estrenado por ellos en Lima, Perú.

Históricamente, el grupo se fue formando a través de los contactos que en la “Broadcasting Caracas” iban haciendo los músicos entre sí, más allá de sus labores regulares. Allí Lauro conocería a Eduardo Serrano, posterior autor de muchas piezas venezolanas de renombre, y a Marco Tulio Maristany, quien luego sería una voz reconocida en los medios radiales. Existen referencias de diversos “toques” que realiza-

ron estos artistas en conjunto, incluyendo un concierto privado con el cantante mexicano Juan Arvizu ante el dictador Gómez. Al principio, los Cantores era un cuarteto con Lauro, Pérez Díaz, Serrano y Maristany. Serrano luego declinaría debido a compromisos personales y profesionales. Según Pérez Díaz, sería la fundadora del Ateneo de Caracas, María Luisa Escobar, quien propuso que se formase el grupo con los músicos mencionados. Ella les ofrecería también la palestra pública que implicaba poder dar conciertos en la sala del Ateneo.

Una figura importante, a veces relegada a segundo plano en la discusión sobre los cantores del trópico, es el compositor Eduardo Serrano, autor de varias de las piezas que el conjunto interpretara, y creador del célebre merengue “Barlovento” entre otras. Serrano o “pelotica”, como cariñosamente se le apodaba en el trío, aparece recurrentemente en fotos promocionales del grupo, y debe haber estado muy cerca en sus procesos de arreglo y creación musical. Una encuesta de la revista *Elite* del 18 de mayo de 1940 nos lo presenta como una joven promesa musical que discute abiertamente y para el público general sus conceptos sobre música, composición, nacionalismo artístico y otros conceptos. Allí, este joven compositor plantea una serie de ideas que eran bastante cónsonas con lo que pudieran haber pensado los otros miembros de los Cantores del Trópico, cuales eran difundir y elevar el nivel de la música venezolana con arreglos hechos por músicos estudiados.

Este propósito, vigente en Serrano y en los demás músicos del trío, conlleva un peso importante de difusión que hoy, por los años transcurridos y luego de tantos cambios tecnológicos, puede perderse de vista. En una época donde escasamente sólo existía la radio como medio de comunicación instantáneo, sin televisión ni otros recursos actuales más populares y masivos que facilitan la globalización de las ideas —particularmente las ideas sonoras—, el haber llevado una carpeta de arreglos de las mejores melodías venezolanas hecha por este grupo de jóvenes talentos venezolanos implicaba una revelación espontánea de nuestra música a muchas latitudes. A esto se refiere Daniel Bendahan cuando menciona y subraya la importancia del trío como “heraldos de la música y los compositores venezolanos” (Bendahan, 1997). Beneficiarios directos fueron tanto extranjeros como propios, pues la mú-

sica venezolana fue apreciada en varios países adonde los Cantores del Trópico la llevaron y, como contraparte, Venezuela recibió mucha buena música que estos intérpretes traían consigo, una vez de regreso.

Siguiendo este hilo expositivo resulta discutible, por ejemplo, la influencia que sobre el Vals venezolano que luego perfeccionase Antonio Lauro en la Guitarra, tuviesen bien el pasillo ecuatoriano o el vals peruano. Ambos estilos los pudo conocer este autor de primera mano, interpretándolos e incluso escuchando a otros grandes intérpretes. Ya para esta época cuando Lauro pudo viajar a varios países sudamericanos, era tiempo de intensa maduración musical, y seguramente se coagularían notas producto de tantas vivencias y momentos aprehendidos.

Pero, volviendo a los Cantores, allá por el año 1935, fecha en que dieron su primer concierto en el Ateneo, fue también la radiodifusión de sus trabajos lo que garantizó su éxito internacional y renombre. Entre ellos, Lauro descollaba como arreglista y guitarrista de gran talento. Era también la voz grave, barítono, del conjunto. Pérez Díaz era arreglista y compositor y ejercía como segunda voz. Maristany era un tenor destacado, pero con menores conocimientos musicales que los otros. Sin embargo, y a pesar de esto, figuraría también como compositor de algunas piezas.

En aquella Venezuela provincial y relativamente pequeña, estos músicos trabaron contacto con muchas personas y personalidades artísticas que visitaban el país y a las que tenían acceso por su presencia en el medio radial. Bruzual nos narra a partir de un testimonio brindado por Eduardo Serrano, cómo estos jóvenes conocieron al trío de guitarristas que nos visitó acompañando al célebre cantante Carlos Gardel, y que se hospedó en el Hotel Madrid. Allí los jóvenes compartieron una velada musical y recibieron consejos de los artistas australes, lo cual da una idea del roce internacional al que se estaban exponiendo porque Gardel y sus músicos eran intérpretes de calidad mundial. Estas coincidencias con otros grupos similares y con músicos de renombre diverso fueron muy positivas y fecundas para los cantores durante toda la época de su trabajo. En 1935 e igualmente dentro del medio radial pudieron conocer a los "Trovadores Caroreños", con quienes compartieron música y repertorio que después les reportaría muchos éxitos.

Esta simbiosis probaría ser de mutuo beneficio, pues todos estos jóvenes coincidían en el afán de producir música de calidad a partir de lo venezolano, sin que ello desmereciera de las composiciones extranjeras que también se interpretaban. Los Caroreños brindaron a los Cantores del Trópico un repertorio que, como en el caso de la obra “La Guerra de los Vargas”, sería motivo de ovaciones sostenidas y fama, tanto aquí como en el extranjero.

Otra clave para futuros éxitos fue el apoyo prestado por la emisora zuliana “Ondas del Lago”, donde aparte de cumplir compromisos regulares de trabajo, los Cantores se harían de contactos significativos para su futura internacionalización. Existen en paralelo registros de la actividad independiente de los miembros del trío y luego en conjunto, habiéndose mudado a la capital zuliana, caso Pérez Díaz y Maristany, en pro de contratos y labores. Bruzual nos da cuenta de un concierto del Trío en el Teatro Baralt de Caracas el 13 de octubre de 1938, poco antes de partir definitivamente hacia Maracaibo donde a todos les esperaban compromisos (Bruzual, 1998). En cualquier caso, es de imaginar el éxito y emoción que estos músicos provocaban en las múltiples audiencias cuando el mismo Leoncio Martínez (“Leo”), les dedicase unas coplas a ser interpretadas como contrapunteo llanero.

Lauro se vincularía más directamente con la mencionada emisora “Ondas del Lago” a partir de 1939 cuando, habiendo concluido sus estudios guitarrísticos con Borges, se sienta en libertad de poderse dedicar más de lleno a los compromisos que exigía estar con los Cantores del Trópico (Bruzual, 1998). De hecho, y para certificar su arribo a Maracaibo, subsiste una carta hecha pública por el director de la emisora zuliana, Nicolás Vale Quintero, bajo la firma de “Don Q”, donde el 11 de abril de ese año se les da la bienvenida a los Cantores del Trópico como “verdaderos exponentes de la canción vernácula”. Trabarían allí contacto con Juan Bautista Chiappe, secretario de la emisora, quien luego se convertiría en representante del trío con miras a llevarlos en una gira por varios países de Latinoamérica. Chiappe era colombiano y aseguraba a los Cantores una recepción muy promisoría en ese país y en otros, con la música y estilo que ellos interpretaban.

Esta dedicación a la música de los Cantores del Trópico, destinando su tiempo a la composición de piezas populares y a sus arreglos para

el trío, significó para Lauro un temporal abandono de sus estudios musicales formales. Estos estaban ya bastante avanzados, pero los sacrificaba en pro de una experiencia que le llevaría a conocer mucha música continental y le daría vivencias importantes para un músico americano.

Gira por Latinoamérica

Una de las maneras en que se puede recrear esta gira de los Cantores que llegó a durar más de un año es a través de las postales y fotos que religiosamente mandaba Antonio Lauro a su mamá. Este vínculo filial con su madre mientras vivió, y que luego trasladaría a la familia que formase con María Luisa Contreras, era muy profundo. Lauro tomó siempre muy en serio su rol como hijo mayor de la Señora Armida Cutroneo y tuvo para con ella una relación de mucho afecto y protección, al igual que para sus hermanas. Sus herederos han sabido guardar foto-postales del Pico Bolívar, del Palacio de Gobierno en Lima, de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, del Royal Hotel en Chiclayo, del Palacio Municipal de Medellín y de muchos otros sitios que dan testimonio de una gira en cierto modo aparatosa, al ser hecha por tierra en su totalidad, y que llegó a lugares tan australes como Santiago de Chile.

La gira siguió una secuencia lógica y sucesiva debido a sus posibilidades de transporte. Era el productor musical quien se adelantaba para lograr los contratos que podían motivar cualquier avance a otra ciudad. Llegaron a Colombia en abril de 1940 y se tienen registros de sus presentaciones tanto en Medellín como en Bucaramanga, aunque sería Bogotá un éxito resonador en la gira cuando tocasen en la plaza de Toros de Santamaría ante una audiencia de más de 15 mil personas. Bruzual nos lo describe de la manera siguiente:

En el mismo acto participaron la Banda Nacional de la Ciudad, recitadores y hasta hubo demostraciones gimnásticas y eventos estudiantiles. Pero el mayor interés del espectáculo fue la presencia de los Cantores del Trópico, con un repertorio integrado en su totalidad por piezas venezolanas anónimas y de autores como Sojo, Serrano, Conny Méndez, Luis Alfonso Larrain, Pedro Elías Gutiérrez y el mismo Lauro. La Guerra de los Vargas fue interrumpida cuatro veces por los vítores de la multitud (Bruzual, 1998).

De Colombia el grupo siguió hasta Ecuador, lugar particularmente fecundo para la composición por las ideas que de allí germinaron. En Quito habría compuesto Pérez Díaz su "Serenata Caraqueña" y Lauro asentaría bosquejos de lo que luego sería su famoso "Valse N° 3" originalmente dedicado a Raúl Borges, pero posteriormente ofrendado a su hija como regalo de 15 años y desde entonces conocido como "Natalia". Los jóvenes tocaron en la capital y también en Guayaquil. De todo esto quedan registros hemerográficos y las cartas, una de las cuales, escritas por la madre de Lauro, hace referencia a los medios y a una presentación de música clásica hecha por este músico en una radio quiteña. En adelante y durante el resto de la gira, Lauro continuará con su interés por demostrar su conocimiento sobre la Guitarra Clásica. Es posible que pendieran sobre él las palabras de su madre quien le instaba a volver a la música clásica y dejarse de "joropadas" sin consecuencia. Ya añadiremos más detalles sobre esto.

De Ecuador, y siguiendo el tránsito por tierra hacia el sur, llegaron a Perú donde se quedaron casi 6 meses contratados por emisoras capitalinas de ese país y por los conciertos que dieron en varios teatros. Allí Pérez Díaz conoció a una joven de origen chileno, Amalia Muñoz, con quien se casaría antes de dejar el país y que los acompañaría el resto de la gira actuando también como talento. Venezuela la conocería, admiraría y querría mucho con el tiempo, recordándola por su nombre artístico e innumerables trabajos en televisión y teatro: Amalia Pérez Díaz. Ella se integró de tal manera a la gira de los Cantores que realizó presentaciones con ellos dadas sus destacadas dotes de baile y de hacer coreografías. Luego pasaron todos a Chile dando conciertos en Arica, Antofagasta, Iquique, Chuquicamata, Coquimbo, Santiago, Valparaíso y Viña del Mar (Bruzual, 1998).

Después de ciertas peripecias y penurias económicas acontecidas, ya que fueron estafados en Chile por quien se había convertido en su representante luego de que Chiappe se separara de ellos, lograron estos músicos poner proa a Caracas por vía marítima y, haciendo escala en Panamá, llegaron finalmente en avión a la capital. Al volver, el trío prosiguió con varias presentaciones en ciudades venezolanas y en varias emisoras. Sin embargo, luego de promesas fallidas para hacer nuevas giras, lo que realmente se consolidó fue la iniciativa de hacer

grabaciones de sus trabajos para lo que firmaron un contrato con la casa RCA Víctor.

Grabaciones discográficas: los pioneros

Lauro será uno de los pioneros en la radiodifusión venezolana, sobre todo como músico y talento vivo. Esto lo hemos visto casi desde el comienzo de la radio cuando se incorporara como músico y luego llegase incluso a ser director artístico de la emisora zuliana “Ondas del Lago”. Desde su llegada al mundo artístico, su adhesión al mundo radial fue consecuente y regular, lo cual tenía también razones económicas y cambiaría sólo a mediados de los 40 cuando se dedique más a fondo a sus estudios de composición y a la dirección coral.

En un artículo dedicado al maestro y publicado en la *Revista Nacional de Música*, el musicólogo José Peñín observa que los estudios de música clásica de Lauro sufrían por este rol que enfatizaba la necesidad de darle prioridad a los trabajos como “Guitarrista Oficial” en la radio, pero que esta exposición a la larga le daría un conocimiento fuera de lo común, en comparación con muchos otros músicos de su época con respecto al acervo y extensión de las expresiones musicales venezolanas (Peñín, 1987). Incluso reseñamos cómo su mamá no estaba tan contenta porque Lauro se dedicase a las “Joropadas”, como les decía ella. Habiendo transigido a que el hijo fuese músico, su comprensión del oficio le orientaba a favorecer la música clásica sobre cualquier otra expresión. De hecho, en una de las misivas que cursaron estando Los Cantores del Trópico de gira y que aludimos anteriormente, la madre de Lauro, devota aficionada de los progresos y triunfos musicales de su hijo, da muestras de haber leído las reseñas de prensa cuando Lauro en Ecuador interpretase —causando gran sensación en el público oyente— la Danza N° 5 del compositor español Enrique Granados. Esa pieza está originalmente escrita para piano pero es transcrita para la Guitarra en donde ha cobrado mayor celebridad.

Volviendo a los discos que logró grabar el grupo, recordemos que los Cantores del Trópico fueron de los primeros grupos en promover la música venezolana de manera metódica y organizada, rescatando y arreglando con sus conocimientos musicales muchas piezas del folclore e incorporando piezas realizadas por los propios integrantes. La

selección de piezas que se llevó para ser grabadas en discos fue producto de este criterio de selección.

Son Los Cantores, además, de los primeros en utilizar de manera constante y con buen manejo los medios de comunicación para su promoción y difusión. Un ejemplo demostrativo de esto es la entrevista que se le hiciese a comienzos de la década de los 40 a Ricardo Espina en la revista *Elite*, donde entre los talentos que la emisora había ayudado a difundir estaban los Cantores como parte de la programación regular (*Elite*, 1940). Por lo descrito resulta coherente observar cómo toda la música que lograron grabar fue venezolana con la excepción, ya mencionada, de "Pobre Gitana" del compositor borincano Rafael Hernández.

Sus grabaciones fueron toda una odisea si se considera que para los momentos en que pretendieron realizarlas el mundo convulsionaba ante los avances del eje asociado al nacional-socialismo alemán, contra los aliados occidentales que defendían la democracia liberal. Estas grabaciones discográficas precisaban ser hechas con materiales que debían ser supervisados antes de ser exportados desde sus países de origen, dada la situación mundial. Por otra parte, Venezuela daba sus pininos en la materia y los Cantores fueron de los primeros en grabar algo.

Disolución y consecuencias: el matrimonio

Uno de los primeros en abandonar los Cantores fue Maristany, quien por su talento había sido contratado por otras agrupaciones para más compromisos profesionales. El trío trató de suplantarle pero no fue un cambio duradero. Por otra parte, estaban latentes, tanto en Lauro como en Pérez Díaz, dos anhelos profesionales incumplidos. Lauro quería cerrar el ciclo de sus estudios musicales que le llevarían a graduarse como maestro compositor, mientras que Pérez Díaz quería perfeccionar su arte guitarrístico mucho más allá, y también la pedagogía sobre el instrumento, lo que lograría yéndose a estudiar a Argentina con la célebre guitarrista María Luisa Anido.

Luego de varios conciertos y presentaciones durante el año 1942, año posterior a la gira, el trío no sobrevivió el cambio de año y ya para 1943 estaba desintegrado. Incluso, en cierta manera mediática, pron-

to olvidado. Los discos de la RCA Víctor saldrían tiempo después, cuando las modas del momento los habían removido del gusto colectivo. Lauro y Pérez Díaz, junto a otra compañera de clases del Conservatorio, Flaminia Montenegro, se ocupaban para este momento de dar más tiempo a los arreglos clásicos para un nuevo trío de Guitarras que luego el país conocería como el Trío Raúl Borges.

Entretanto y durante los años pre y post Cantores, Lauro se había mantenido en contacto tanto con el Maestro Sojo como con el Orfeón Lamas. Allí conoció, a comienzos de la década de los 40, recién llegado de su gira con el trío, a quien luego sería su esposa: María Luisa Contreras. La anécdota familiar, contada por ella misma, es que la primera vez que lo vio, Lauro vestía un traje color ladrillo y fue presentado a los miembros del orfeón que no lo conocían, como una celebridad. María Luisa Contreras había nacido en Maturín y, dada la temprana muerte de su padre, un abogado de origen tachirense, la familia restante se había trasladado a vivir a Caracas. El motivo de la temporal residencia de la familia en Monagas se debió a que el padre tuvo funciones en la secretaría de gobierno de esa entidad.

Una vez en la capital, era interés de la madre de la niña que ésta cursara estudios para ser maestra normal. Desde temprano María Luisa prefirió en cambio una orientación artística en su educación, probablemente siguiendo los pasos de su difunto padre. Se casaron luego de unos años de noviazgo el 30 de marzo de 1946 en la Iglesia de San Juan, Caracas. Debió tratarse de una ceremonia particularmente hermosa, pues el propio sacerdote pertenecía al Orfeón Lamas y esta agrupación cantó allí mientras que el órgano fue interpretado por Evencio Castellanos. Bruzual (1998) nos reporta que la fiesta se celebró en casa de los Contreras en el Paraíso, aunque luego la pareja se residenciaría en la casa de la madre de Lauro en el centro. Posteriormente comenzaría, con los años, un periplo de varias mudanzas que culminaría con la casa "Naty" en el Cafetal, única propiedad inmueble que adquiriese el maestro en toda su vida. Con el tiempo vendrían los tres hijos que completarían esta familia venezolana: Leonardo, en 1947; Natalia, 1951 y Luis Augusto, 1955. Todos tendrían en su momento música escrita con sus nombres y para celebrar la ocasión de su vidas o nacimientos, tal como lo tuvo el mismo Antonio Lauro Cutroneo con El Primogénito.

El Lauro que aquí dejamos es un hombre claro en sus objetivos personales y con deseos de cerrar etapas que en su vida habían quedado inconclusas. Su vocación musical estaba definida y se mueve hacia un rumbo cierto con trabajo constante. Ya a mediados de la década de los 40 ha compuesto piezas que significan su deseo por conocer a fondo las formas clásicas. La familia que formase con María Luisa Contreras le daría la estabilidad que precisaba para sumergirse a fondo en sí mismo. Ella velaría por su bienestar hasta el último de sus días. El músico sosegaba el mar interno para bucear tras las perlas que luego nos brindaría.

La composición **musical**, 1948

Un momento decisivo de cambio en Venezuela fue el levantamiento cívico-militar del 18 de Octubre de 1945. El golpe, dado por militares ambiciosos de rangos medios, vuelve entonces a plantearle a Venezuela un problema no resuelto incluso hasta hoy: las relaciones civiles-militares. Para explicar la situación de ese momento existe, por una parte, la percepción de que el país no estaba listo para la democracia no habiendo tenido formación progresiva para ello. A la par, y como punto de vista opuesto, se compara con la nuestra la evolución histórica de otros países y se contrapone el argumento de que la experiencia democrática, desde la revolución francesa en adelante, se implanta de una vez y no a pasos. Se aduce además que los conjurados en el golpe de parte de Acción Democrática lo hacían para dar un cambio radical, una revolución, ante ciertas condiciones sociales que pervivían casi intactas desde tiempos de la oscuridad política de la dictadura gomecista.

Se puede argumentar a favor del golpe de Estado del 45 la "razón o espíritu de los tiempos", cual era que el país clamaba por elecciones directas y no la farsa electoral que se montaba en tiempos medinistas, y con la que se legalizaba cualquier decisión tomada en los grupos de poder que manejaban al país. Queda de parte del respetado lector adoptar tal o cual criterio basado en aquella Venezuela tan lejana de ésta

que ahora vivimos, aunque nos toque todavía compartir con ella muchos de sus problemas.

A nivel social sí hubo cambios profundos en la vida del país ya que 1945 signó el ingreso de las masas a las decisiones públicas. El golpe se convertiría en “revolución” a raíz de los cambios sociales que provocó y por la incorporación de varios sectores a la vida política anteriormente excluidos. Todo se interrumpiría abruptamente el 24 de Noviembre de 1948 cuando una junta militar decida poner fin a una cohabitación indeseable con el recién elegido gobierno democrático de Rómulo Gallegos. Este partirá al exilio y el partido Acción Democrática, junto con el Partido Comunista, a una larga disidencia e ilegalización que duraría hasta 1958 cuando el tirano Pérez Jiménez huiría del país. En el caso de los otros dos partidos de mediano tamaño, COPEI y URD, no fueron ilegalizados, aunque algunos de sus dirigentes sí fueron hechos presos o enviados al exilio.

Hay que destacar que mucha de esa resistencia que luego se viviría contra la dictadura sería coordinada por jóvenes, amplios beneficiarios y partícipes de la política de entonces a partir de la sanción del voto popular y directo. Muchas de las secretarías de los partidos y muchos sindicatos estarían en manos de gente de corta edad quienes representaban la inquietud de los tiempos por venir.

La música clásica

Luego de la intensa experiencia que significó estar en los Cantores del Trópico durante casi 8 años y haber recorrido el país y buena parte del continente sudamericano, Lauro retorna a Caracas y se reintegra a los estudios de composición y otras materias que le faltaban para obtener el diploma final en estudios musicales. Perteneció a una serie de estudiantes aventajados que, en cierta manera, fueron pre-seleccionados por Sojo para estudiar composición, discriminación que éste último realizaba bajo criterios generalmente muy personales, pues observaba el talento del individuo y en esa medida le ofrecía la posibilidad de continuar estudios con él.

Recordemos que Lauro volvía al mundo académico luego de un período de distanciamiento incluso físico pues se había mudado a Maracaibo en 1939 durante un año, lo que involucró un alejamiento de

los maestros con quienes había venido trabajando en Caracas. De ese lapso de inmersión musical apartado de Sojo quedan muchas piezas y bosquejos que realizó, algunos para ser interpretados por los Cantores en sus conciertos, otros no. Lauro mantenía un orden cerrado en las ideas musicales que iba produciendo y tomaba notas que luego desarrollaría más profundamente. Valses como El Silbidito, que luego conoceríamos como El Marabino, nacen de esta época. Otros como el Vals N° 3, originalmente dedicado a su maestro Raúl Borges y conocido para la posteridad con el nombre de su hija Natalia son, como reseñamos, producto de ideas durante la gira con los Cantores, concretamente en Ecuador. Lauro se refiere con aprecio a todo este tiempo invertido que, como decía Peñín, le dio un acervo y conocimiento sobre lo popular y folclórico casi único entre los compositores académicos:

Yo no se si a los demás músicos o creadores les pasa lo mismo pero yo gocé mucho desde las primeras cosas que hice. Yo hice cosas muy sencillas y muy baratas, pero con sólo saber que las había hecho yo, gozaba un dineral pues. Fuera un pasodoble o un fox trot con sólo saber que los había hecho yo gozaba mucho. Y llegué a la cátedra de composición después de haber hecho muchas cosas de esas. De las cuales no me arrepiento porque todas... aún cosas viejas que he hecho, todavía me gustan. Tengo hasta boleros. Hice boleros, hice pasodobles, hice fox trots, y como mi vida estuvo llena de una cantidad de ansias de conocer y de conocer toda clase de cosas, eso que se llamaban "hobbies", entonces yo tenía hobbies por todo (Conversación con Isa Dobles, Gran Archivo).

Hay que comprender que el trabajo con los Cantores representó para Lauro una solidez económica que hasta entonces, y contando sólo con los ingresos de sus trabajos radiales, no había tenido. Los ingresos del músico fueron siempre bien administrados quizás por lo magros, y repartidos entre sus compromisos familiares. Volver a la composición y a la música clásica implicaba estar de vuelta al régimen ascético que proponía Sojo y, además, tener que agenciarse alguna entrada económica que le permitiese incluso, como luego lo hizo, dejar temporalmente la Guitarra. Esta separación del instrumento, al tiempo en que sucede, es parte de las decisiones que Lauro tomaría en silencio pero irrevocablemente. Una de ellas fue separarse del trío y seguir el conse-

jo de Sojo en torno a estudiar la música clásica hasta sus últimas consecuencias. La segunda, una vez inmerso en ese mundo, fue desprenderse de todo lo que pudiera distraerle en el camino.

Imagine el lector al respecto que estamos hablando de una carrera de concertista posible y relativamente segura. Lauro era, hasta que apareció Alirio Díaz en escena casi un lustro después, el guitarrista más destacado que había conocido el país. Manejaba un repertorio amplio tanto en lo clásico como en lo popular, y pródigo en adaptaciones folclóricas que le permitían, al estilo de Mangoré años antes, cautivar a cualquier audiencia. Pasos y voces internas seguiría el maestro, cuando decide poner toda esta vida de lado y tomar cuaderno, lápiz y sobre todo, el borrador, para comprometerse a seguir en lo que creía para sí mismo. Existe un comentario que nos parece muy acertado de parte de Bruzual y que copiamos intacto: "Lauro había sopesado la necesidad de una formación a fondo, y ya sus primeras composiciones importantes para Guitarra como Merengue, el Valse Criollo, así como sus valeses Andreína y El Marabino revelan que su interés no se reducía a la música popular sino que partía de ella" (Bruzual, 1998).

En adelante, haría varios trabajos y ejercicios de composición para la Guitarra, pero separado de las cuerdas y al estilo de Sojo, esto es, usando el oído interno y la memoria musical.

Económicamente, Lauro obtuvo ingresos posteriores en un mundo del que luego hablaremos más en detalle y donde su trabajo tuvo también múltiples consecuencias: el desarrollo de la música coral en Venezuela. Además, y casi por coincidencia ante una falta instrumental, se incorporó a las filas de la Orquesta Sinfónica de Venezuela a finales de la década de los 40. Esta relación, al principio fortuita, le proveería luego de interesantísimas experiencias para conocer la práctica regular de una orquesta sinfónica, además de un ingreso pequeño pero estable. Después de esto vendría también a aumentar los enjutos ingresos económicos familiares la docencia guitarrística, pero para eso faltarían todavía varios años.

Volviendo atrás, además de sus estudios de composición, Lauro realiza estudios de Canto con Alfredo Hollander, Historia de la Música y Formas Musicales con Juan Bautista Plaza, Corno con Federico Williams, Violonchelo con Ángel Añez. Esta variedad de instrumentos ensaya-

dos no la hacía con miras a profesionalizarlos sino para ampliar sus conocimientos en cuanto a instrumentación y orquestación de manera práctica. Probablemente Sojo mismo haya influido en ello. Ciertamente es que una composición pivote que refrenda esta decisión de aproximarse más seriamente a la música clásica como creador son sus cuatro "fugas para guitarra", las cuales se asocian en conjunto en torno al manuscrito de una fuga a dos voces que conserva su fecha en el papel: 1945. Los próximos diez años que conoceremos del autor, a pesar de los altibajos políticos por venir, nos lo presentarán enfrascado en formas clásicas: Sonata, Suites, Variaciones sobre un tema Infantil, Concierto para Guitarra, composiciones para guitarra, además de otras como Giros Negroides, hechas para orquesta completa.

Siguiendo el curso del año escolar, Lauro obtiene su diploma de Maestro Compositor en julio de 1947. Para tal graduación presentó una obra titulada "La Copla Errante", primer movimiento del Poema Sinfónico que conoceríamos luego como "Cantaclaro", creado para Solista, Coro y Orquesta. El jurado le otorgó las más altas calificaciones y firmaron su diploma de grado V.E. Sojo, Primo Moschini, Miguel Ángel Calcaño, Ángel Sauce e Inocente Carreño (Bruzual, 1998). "Cantaclaro", poema sinfónico del que daremos detalles posteriores, estaba compuesto en clara alusión a la obra homónima de quien entonces era Presidente electo de la nación. Ya hemos hablado de la identificación política de muchos venezolanos, Lauro incluido, con la incorporación del pueblo y, en particular, de los jóvenes a la política.

Esos vibrantes momentos de una Constituyente histórica como fue la de 1946, que produjo un texto en 1947 con notables avances incluso bajo la lupa democrática contemporánea, no deben haber pasado inadvertidos para un joven como Lauro. Gallegos era además figura proverbial en la educación venezolana y hombre intelectual y de letras. Su trabajo tomaba lo local y lo universalizaba dejando intactos sus elementos constitutivos. Exactamente parte y porción de lo mismo que la estética de Sojo impulsaba en sus estudiantes.

Infortunadamente, el gobierno de Gallegos no llegaría a madurar, y a partir del cierre militar surgido el 24 de Noviembre de ese año, toda alusión a su obra quedaría disminuida. El "Cantaclaro" de Lauro dormiría el sueño de los justos en espera de tiempos más favorables. Pero

aparte de los hechos de resonancia política, en Lauro quedaría intacto el orgullo de haber sido artísticamente un producto local de la disciplina e intuición de Sojo, a quien siempre reconoció como su mayor influencia. De él aprendió incluso los hábitos para enfrentar la hoja en blanco a la hora de trabajar. Al hablar sobre su estilo de composición, tiempo después, veía el proceso como algo fluido a partir de su aprendizaje con Sojo:

No hay ninguna cosa así que se pueda considerar como rara en mi forma de componer. Lo que sí puedo decir, y repito, es un gran agradecimiento, es por la formación porque fue verdaderamente profunda. El Maestro (Sojo) nos enseñó todo lo que él sabía y más. Mucho más de lo que él en realidad era. Nos enseñó a componer, a trabajar, a crear, nos convirtió en auto críticos, de manera que al hacer una obra y ver que iba hacia una decadencia o hacia una ineffectividad, con poco logro estético, poca belleza, a desprenderse de ese fetichismo que se tiene a veces por la obra creada. Eso de querer algo por sí. Él nos decía "si está defectuosa: rómpala y empiécela de nuevo". "Esas son aberraciones" –decía– "el querer una obra por el sólo hecho de haber pasado unas horas". Eso tiene que ser agradable al oído y satisfactorio para toda la búsqueda que tenga el compositor (Conversación con Isa Dobles, Gran Archivo).

El Valse Venezolano: contrapunto de ritmos

En su clasificación de las danzas que llegaron a nuestro país provenientes de Europa, Ramón y Rivera coloca al valse y su desarrollo dentro del siglo XIX, momento en el que tuvo extraordinario brillo para luego signar su decadencia con la aparición del cine sonoro y la radio, que difundían música de otros países y otros estilos. Ramón y Rivera establece además una clasificación de las danzas conocidas e interpretadas desde tiempos coloniales en Venezuela que derivan de los géneros europeos que conformaban la "Suite". Las más antiguas registradas son el "Branle" y la "Bourrée", ambas con registro vigente de existencia a partir del siglo XVII; luego el "Minué", la "Giga", la "Gavota" y el "Laendler" desde el siglo XVIII; el "Valse" es decimonónico en origen junto con el "Cotillón", la "Cuadrilla" y la "Polka", misma que según nos aclara el autor, era una danza que constaba de distintas partes que incluían al Vals.

De su desarrollo e imbricaciones con la creatividad popular sitúa este autor incluso variaciones que luego conformaron golpes y joropos y que a su vez conjugaron estructuras posteriores en el valse mismo. Previamente hemos hablado de la “fermentación” del valse en los trabajos de los músicos populares. Estos producían música o versiones musicales de diferentes obras que luego, al tratar de ser interpretadas por los pianistas, obligaba a un contrapunto intenso y a una rítmica nueva que procuraba mantener el ritmo que le daban las guitarras populares de acompañamiento.

Es importante recordar que siendo hijo de un músico y especialmente de un músico italiano que también tocaba y componía valeses, el ritmo y forma de esta expresión no le era completamente ajeno a Lauro, si bien su primera exposición a aquellos trabajos como “Mi Primogénito” que le dedicase su padre, era a la manera de valeses europeos. La fusión del vals venezolano, su traslación a una complejidad rítmica desde un ritmo simple en $3/4$, como es la forma europea, al $6/8$ del valse venezolano, sería un elemento clave en la evolución de esta danza que él luego incorporaría en sus trabajos.

Hay otras percepciones al respecto como la que nos presenta el profesor Luis Zea en sus análisis sobre la obra de Lauro publicadas en la revista inglesa *Guitar Magazine*. Zea concuerda que la identidad de este género venezolano viene de la imbricación con ritmos que existían previamente a su introducción en Venezuela, sobre todo con elementos rítmicos tomados del joropo, pero él confiere la característica más sobresaliente y explícita del valse venezolano a que éste coloca un puntillo en la primera negra del compás. El resultado es: negra con puntillo más corchea más otra negra, generando un compás de “cortado” en lugar de la disposición regular europea de tres negras (Zea, 1995).

Por otra parte, el mayor desarrollo del valse y donde mejor se expresaron sus compositores fue en el piano, que es a su vez donde Lauro se distingue por primera vez siendo estudiante de este instrumento y de donde lo toma luego para asentarlo definitivamente en la guitarra. De una manera sencilla y sin poses, Lauro explica su atracción por los valeses y cómo llegó a ellos. La historia es conocida pero vale repetirla:

Una vez oí a Evencio Castellanos, el mejor intérprete de Valses que ha existido en la historia de este país, tocando algunos valsos de Delgado Palacios, Manuel Guadalajara y muchos otros –porque es increíble que nosotros conozcamos sólo unos seis, ocho o diez compositores cuando hay en realidad más de una centena, donde todos son buenos y donde, sorprendentemente, hay más de sesenta mujeres compositoras entre los grandes autores de valsos. Y Evencio me dijo “...y tengo como 40 más”. Al parecer, durante el período colonial y el comienzo de la República era costumbre de muchas familias estimular a por lo menos una o dos de las hijas a estudiar piano, y ellas tendrían reuniones musicales para tocar piano. Bueno, oyendo esos maravillosos Valsos yo vi, quizás con algún recelo, que la Guitarra carecía de un repertorio de valsos como ése que el piano poseía. Había uno o dos valsos de Raúl Borges y eso era todo. Entonces yo empecé a producir una serie de valsos para guitarra inspirado en los grandes compositores venezolanos del género aunque sin alcanzar las dimensiones de esos valsos, que normalmente tenían tres o cuatro partes y eran más elaborados. Uno de los primeros fue Tatiana, seguido por Andreína. Luego vino Natalia y así en adelante. Yo decidí escribir el Vals en su forma más típica que era en dos partes, como en las Bellas Noches de Maiquetía, Brisas del Zulia, Adiós a Ocumare (...) aunque he escrito algunos valsos más extensos. De esta forma empecé a cultivar esa forma tonal que los músicos de mi generación solían llamar Calle Real, lo que quiere decir el uso de la Tónica y la Dominante (Entrevista con Luis Zea, 1984).

De este auto-análisis hecho por el compositor mismo, se desprenden varias conclusiones que nos acercan a su obra. Primero, la angustia propia del guitarrista en cuanto a la pobreza del repertorio original que existía y aún existe para el instrumento. La guitarra, en parte por su novel desarrollo y su etapa de crecimiento acústico reciente, cuando ha podido acceder a las salas de concierto dada una mayor sonoridad, es un instrumento para el que casi no existieron importantes períodos musicales del pasado. En comparación con un violinista o un pianista, por ejemplo, el repertorio del guitarrista clásico es mucho menor y carece además de obras escritas por los grandes maestros de ciertas épocas vibrantes, como pudieran ser Mozart, Beethoven, Haydn, quienes se dedicaron a los instrumentos que conocían.

Esto ha convertido a casi todos los guitarristas en una suerte de híbridos entre arreglistas y transcritores, fenómeno del que no escapó el mismo Lauro, para traer a su instrumento obras que fueron origi-

nalmente concebidas para otros. Tal actitud es menos común en otros instrumentistas, pero en cambio forma parte del día a día de muchos guitarristas quienes se ven forzados a importar repertorio. Lauro menciona más adelante, en esa conversación que citamos, vales muy conocidos en la música popular venezolana como “Adiós a Ocumare”, que él mismo arregló magistralmente para guitarra por la misma razón que aduce al oír a Castellanos en el piano: para enriquecer su repertorio y demostrar cuán bien puede la guitarra aparejarse con la sonoridad que estas composiciones demandan.

Otro punto importante mencionado aquí es el fenómeno del valse simple o “Calle Real”. Este término, que alude a la jerga profesional de los músicos populares, nos revela el desarrollo del valse a dos partes que nos mencionaba Ramón y Rivera, y armónicamente simple en su composición. Una de las mayores proezas de los Valses de Antonio Lauro es la disposición creativa de pocos acordes para lograr algo totalmente novedoso en melodía y contrapunto. El valse que nos ofrece Lauro se estructura de manera tan propia a la guitarra que hace un lenguaje único a partir de sí mismo. Es posible aplicar en su caso, y con muchos de sus valeses como ejemplo, lo que Ramón y Rivera llamaba la “ejecución por fantasía”. Esto es, donde el creador en medio de pocos acordes, logra una riqueza expresiva inesperada.

Calcaño, por su parte, da mucho peso a la tesis de la “maceración” popular que sufrieron los valeses de factura clásica para crear como fermento destilado lo que conocemos como “vals venezolano” con características propias. Su análisis nos coloca de cara a nuestras raíces indígena, negra y europea para producir una fusión fuerte en un período relativamente corto de tiempo. Estas raíces también las determinará Luís Zea en sus análisis de la obra de Lauro cuando las perciba conjugadas en diversas formas. Dice Calcaño respecto al valse:

En Venezuela, como sucedió también en otros países latinoamericanos, adquirió el valse una riqueza rítmica desconocida en Europa. Fue, indudablemente, una labor anónima de nuestro pueblo la que dio este resultado. Los ejecutantes populares, al adoptar el valse, fueron incorporándole diseños rítmicos del joropo, elementos del seis por ocho de algunos bailes españoles o nativos, del tipo del zapateado, y, además, toda una serie de síncopas de origen tal vez africano, y no sabemos hasta qué punto de fuentes indígenas.

Toda esta amalgama ha debido producirse al correr de los años entre la época de los Monagas y la de Guzmán Blanco, y así llegamos a tener en el Valse Criollo una superposición de diferentes ritmos y hasta de diferentes compases, que hacen de nuestro valse una especie de contrapunto de ritmos (Calcaño, 1985).

Todo esto es reconocible en los valeses de Lauro, los cuales en su mayoría fueron escritos en dos partes, como en el caso de “Angostura”, “Andrefina”, “Carora” y un largo etc., y excepcionalmente algunos que se conforman de tres partes como “Maria Carolina”, entre las últimas de sus composiciones. Dentro de esta exposición, es importante destacar siempre el papel del piano como instrumento propulsor e innovador del valse en la música de finales de siglo XIX, y la ascendencia posterior de todas las obras que para este instrumento quedaron compuestas. Si bien es cierto que el valse pudo haber sufrido esa inmersión en lo popular como hemos descrito, también es cierto que los pianistas fueron grandes innovadores a través de sus composiciones, que luego eran incorporadas a la cultura popular.

Un encuentro para la posteridad: Antonio Lauro y Alirio Díaz

Cuando Lauro conoció a Borges en el año 1932, estuvo en la madurez y sabiduría de éste último comprender la valía y talento de quien entonces, joven de unos 15 años, se le aproximaba. El futuro no le desmintió y forjó para ambos una relación duradera de mucho respeto. Incluso, años después de haber salido de la escuela de música, Lauro visitaba a su maestro en la Escuela José Ángel Lamas para conversar con él. Borges, a su vez, tuvo la humildad y grandeza de reconocer la competencia singular de Lauro y discutía con él sus obras musicales de manera franca. Se había cumplido la vieja máxima de Leonardo da Vinci: un alumno que no supera a su maestro, lo defrauda. Lauro no lo defraudó.

Tiempo después, cuando estando en Caracas ya enfocado completamente en la composición y en el crecimiento de un lenguaje propio en sus creaciones para guitarra, Lauro conozca a Alirio Díaz, entonces sólo un estudiante más de Guitarra, comprenderá el primero sin palabras, que frente a él se encontraba quien llevaría aun más lejos el testigo musical como Concertista del Instrumento. Así como Lauro había ido

dejando de lado todo lo que le apartara de la composición musical, olvidando incluso temporalmente a la propia Guitarra, Díaz sería un apasionado de la interpretación musical desde sus inicios estudiantiles. Sería en sus manos, y a través de su embajada, como los Valses Venezolanos comenzarían a darle la vuelta al mundo para luego eternizarse. Algunas de sus grabaciones, hechas durante los años 60 y 70, tienen un sonido característico que para muchos oyentes mundiales de la más alta exigencia se ha convertido en un arte inconfundible.

Díaz llegó a Caracas en 1945 con miras a estudiar música y perfeccionar su conocimiento de la Guitarra, luego de muchas vivencias musicales y varios oficios. Ya desde su Carora original había oído hablar de Lauro, ese “primer guitarrista venezolano que tocaba a Haendel, Bach, Albéniz, a los Vihuelistas y a otros maestros de la Guitarra” (Díaz, 1984). Con su gusto por la música popular, también había oído a los Cantores del Trópico y tenía claras referencias de Antonio Lauro para cuando llegó a Caracas, suficientes como para saber que se trataba del alumno más brillante que había producido Borges. Se conocieron alrededor de 1945 cuando Díaz empezó a asistir regularmente a la cátedra de Guitarra en Santa Capilla y Lauro la visitaba esporádicamente para hablar con su maestro. Lauro rememoraría ese conocimiento en una entrevista que, años después, se le hiciese para la prensa extranjera, en concreto la revista inglesa *Guitarra y Laúd*:

Cuando Alirio vino a Caracas, él vino a estudiar música en general, no la guitarra; sin embargo, debido a los esfuerzos de V.E. Sojo, y a los motivantes recitales de Mangoré, Segovia, Sainz de la Maza, Martínez Aranguren y otros, la Guitarra se estaba poniendo muy de moda y era aceptada en el conservatorio. Alirio se enamoró del instrumento y empezó a estudiar con Raúl Borges y el maestro Sojo. Mi primer encuentro con él fue en las clases, oyéndole tocar el repertorio más común: Sor, Albéniz, Granados y otros. Como yo había estado estudiando el instrumento por un tiempo y tenía conocimiento sobre ciertas áreas que él todavía no conocía, le ayudaba ocasionalmente. Él siempre tuvo un gran interés en cualquier aspecto de lo que implicaba el tocar bien. Yo recuerdo las primeras indicaciones que le di y cómo las absorbió inmediatamente. Recuerdo también una vez que él tenía que dar un examen en el que iba a interpretar la célebre fuga (de la Sonata 1 para Violín Solo, Bach) transcrita del violín. Me preguntó cómo debía ser interpretada y qué voces debían sobresalir y con sólo una breve explicación, luego la interpre-

tó magníficamente (Entrevista con Antonio Lauro hecha por Henry Adams, Guitar & Lute, 12/01/1980).

Esta colaboración que comenzaba así, tímidamente, se convertiría en una simbiosis paradigmática en la historia de la música venezolana entre un compositor y un genial intérprete. Todo daría frutos desde muy temprano, pues a pocos años de este relato que recuerda Lauro, ya el maestro le daba las partituras que componía, a Alirio, para ver y oír cómo las interpretaba e incluso, tiempo después, para que las digitase según lo creyese conveniente. Tal aspecto, apreciado lector, revela la enorme confianza que Lauro llegó a tener en Alirio Díaz como gran ejecutante del instrumento, confianza incluso mayor que la que tuvo en otras figuras internacionales.

Cuando Díaz recibía una pieza de Lauro la trataba como lo que pensaba de ella: una obra de uno de los compositores más importantes de guitarra del siglo XX. Este respeto por su trabajo jamás menguó sino que, por el contrario, aumentó con el tiempo. Entre los muchos méritos que se pueden señalar en Alirio Díaz como músico fue el haber tomado el trabajo de Lauro como una gran obra desde el principio cuando por primera vez trabó contacto con ella. De hecho, el primer asombro de esta perspectiva que asumía Díaz sobre su creación fue el propio Lauro, quien recuerda con cierto estupor la primera vez que se oyó a sí mismo en cuerpo ajeno, tocado como él mismo pensaba que debían oírse sus trabajos:

Es sumamente interesante esa sensación que se tiene al oír tocar lo propio. Cuando yo escuché tocar por primera vez una cosa mía fue a Alirio Díaz. Él estaba empezando y le gustaron algunas piezas mías y empezó a estudiarlas y a trabajarlas, y las presentó en público. Cuando yo escuché a un artista como Alirio Díaz concederle importancia, estudiar y pasarse horas para dominar los pasajes de una obra que yo había hecho, yo la sentía que parecía que no era mía. "Oye, qué belleza" pensaba. Se oía que no parecía mía porque yo estaba acostumbrado a tocarlas así, a los porrazos, pero Alirio las sacaba con una forma (...) es decir, les concedió tanta importancia que las estudió detalladamente y con la mayor perfección posible y así se las presentaba al público. Esa fue mi primera impresión emocionante, verdaderamente (Gran Archivo, Conversación con Isa Dobles).

La necesidad de apoyo era mutua. Por una parte, Díaz se abría camino en el difícil y competido mundo de los solistas, donde destacaría mundialmente pero para lo que necesitaba repertorio “fresco” y propio. Algo como lo que le ofreciese el compositor mexicano Manuel Ponce al guitarrista español Andrés Segovia, o como lo que lograba Mangoré con sus propios trabajos y arreglos. Lauro a su vez precisaba de alguien que se llevase una carpeta con sus trabajos y la expusiese en los grandes escenarios mundiales, cosa que hizo Díaz con creces. Alirio Díaz se fue al extranjero a continuar estudios a comienzos de 1950, y dada su disciplina y talento conocería una carrera internacional de vertiginoso ascenso. La obra de Lauro fue parte y porción del motor de ese progreso artístico.

En una carta fechada en 1955, Díaz le habla a un Lauro quien, recientemente preso, había compuesto obra clásica a la que él, ahora residenciado entre Madrid y Siena, augura buena acogida en Europa. Ya Díaz estaba vinculado a los famosos talleres de verano que dictaba Andrés Segovia en Italia, y se había convertido en su asistente directo desde 1954:

En todas mis anteriores cartas te he pedido que me mandes la Sonata, la Suite Infantil, etc. toda tu música para la guitarra pues bien conoces lo pobre de mi repertorio venezolano y tocar siempre lo mismo no es grato. Tu música gusta siempre que la toco, y gusta mucho, y es de mis mayores éxitos por estos mundos. ¡Cuánto me alegraría poder tocar algo tuyo con Orquesta! (A. Díaz, 30/03/1955 desde Madrid en la casa de Rodrigo Riera).

La última petición de esta carta se cumpliría poco después cuando Lauro produjese su primer Concierto para Guitarra y Orquesta. Bosquejos y avances de un segundo concierto quedaron por terminar a la fecha de su desaparición física. Alirio Díaz sería luego un emblemático intérprete de este trabajo de alta factura, compuesto por Antonio Lauro. Además, Díaz hizo los trámites para llevar a imprenta internacional y, con ello, lograr una distribución mundial de los trabajos de Lauro. Durante los años 60 aparecieron los famosos “Cuatro Valses Venezolanos” (Tatiana, Andreína, Natalia y Yacambú) y la “Suite Venezolana” compuesta una década antes. Aparecieron también “María Luisa”, “Angostura”, “Carora”, “El Marabino” y las “Variaciones sobre

una Canción Infantil”, todas bajo la casa editora Broekmans & van Poppel. Díaz, por su parte, grabaría en discos –como dijimos– emblemáticas versiones de todos estos vales.

La composición orquestal

Las obras para gran orquesta que compusiera Antonio Lauro no son muchas, pero todas poseen una profunda significación para la música venezolana. Proviene de un período en particular, posterior a la conclusión de sus estudios musicales y la obtención de su grado como Maestro Compositor en 1947, llegando a la cima con la producción de su “Concierto para Guitarra y Orquesta” en 1956. Al hablar de la suma de sus composiciones orquestales hablamos del “Poema Sinfónico Cantataclaro” (cuya primera parte fue presentada como trabajo de grado en 1947); están también “El Misterio de Navidad”; la Suite Sinfónica “Giros Negroides”, y el ya nombrado “Concierto para Guitarra y Orquesta” (existen varias clasificaciones de la obra del Maestro Lauro. Una de ellas, hecha por él mismo con un discípulo, Bartolomé Díaz, que apareciese en la revista *Guitar*, otra hecha por Bruzual y otra más hecha por un editor actual. Personalmente prefiero la que hiciese Bruzual –1998–, ya que es bastante completa y contiene significativos detalles de cada obra).

Un segundo Concierto, al que previamente aludimos, quedaría bosquejado y bastante adelantado de parte del artista al momento de su muerte, pero no pudo ser concluido. La familia le pidió al Maestro Inocente Carreño que concluyese el trabajo, cosa que se hizo muy en atención al lenguaje del autor original y casi siempre usando las propias ideas contenidas en el manuscrito. Se estrenó posteriormente en Caracas a manos de Alirio Díaz.

Después del abandono temporal que significó su inmersión en la composición orquestal, Lauro volvería a la Guitarra a mediados de los años 50 para no abandonarla más. Los estudios que permitieron buena parte de estas grandes composiciones orquestales, e incluso la dedicación a instrumentos cuya interpretación le era previamente desconocida, le habían apartado de la delicada sonoridad e intimidad de la guitarra para sumirle en los ecos y potencia altisonante de la orquesta. El carácter, en cierto sentido minimalista, que integra la obra

suya para guitarra, probaría ser una exigencia mayor ya que pretendería extraer, de un sólo instrumento, las sonoridades de toda una orquesta. En sus palabras:

Cuando se estudia composición el ideal es escribir para la mayor concentración de instrumentos posible. Ese es el sueño de una persona que estudia composición: una instrumentación que trabaje la orquesta y que trabaje el coro. Yo llegué a culminar eso. Mi primera obra fue para orquesta, coro y solista. Allí me vi satisfecho porque le metí la mayor cantidad de instrumentos que podía con la mayor sonoridad. Pero como todo en la vida, esas efervescencias van bajando, van calmándose, sedimentándose, de manera que ya el objetivo no es lograr grandes sonoridades y ejecuciones difícilísimas. Y masas enormes tocando simultáneamente, sino sutileza. Llegué a descender en el campo de la sonoridad y en lo cuantitativo hasta el extremo de llegar a una guitarra. Las sonoridades más sencillas logrando lo que todavía para mí, a pesar de los cambios en las apreciaciones filosóficas y estéticas que hay, significa belleza. Para mí lo que me satisface plenamente lo dejo como está escrito, recibe mi aprobación (Conversación con Isa Dóbles, Gran Archivo).

De cada obra existen algunas referencias que resulta importante compartir por lo significativo de sus consecuencias. De ese “Poema Sinfónico Cantataclaro” que, por cierto, no pasó mucho más lejos de la mesa de examen en 1947 por cuanto cualquier obra que aludiese directamente al Presidente derrocado quedaba proscrita por la Junta Militar, su posterior ejecución sería impedida por el propio Lauro quien la consideraba una obra inmadura (Bruzual, 1998). A pesar de que el compositor llegó a decir que no se tocaría nunca, la Orquesta Sinfónica de Venezuela lo hizo en 1987 en homenaje póstumo al autor.

El “Misterio de Navidad”, su siguiente composición orquestal, se basó en un texto del guayanés Manuel Alfredo Rodríguez, quien escribía los guiones de unos programas radiales. Según explica Bruzual, el escritor trataba de ayudar a su amigo músico con algún encargo que atenuase su difícil situación económica luego de salir de la cárcel. Esto es coherente temporalmente con el nacimiento de la obra que ocurre entre 1952 y 53. Cuando se transmitió por Radio Nacional, la obra fue estrenada por las voces de Carmen Liendo, Morella Muñoz, Teo Capriles y Julio Liendo. “El narrador fue Amable Espina y la dirección musi-

cal del mismo Lauro" (Bruzual, 1998). La obra, para orquesta, coro, narrador y solistas fue reestrenada en el Teatro Municipal el 15 de junio de 1955.

"Giros Negroides" fue estrenada también en el año 1955 y le reportó a su autor un premio en el Concurso Vicente Emilio Sojo. Tiene cuatro movimientos que son un Registro, Saranmanmulé, Noche de San Juan y Merecure. Para esta composición, Lauro acusó influencias tanto de los estudios musicológicos de Alejo Carpentier como de los trabajos folcloristas de Juan Liscano. Esta obra fue tocada varias veces en vida del autor quien la dirigió tanto en Venezuela como en el exterior.

El "Concierto para Guitarra y Orquesta", producido en 1956, está dedicado a Alirio Díaz quien, en cierta manera, ya había alumbrado la necesidad de tal obra, como vimos en su carta. Fue estrenado con el propio autor como solista y Antonio Estévez como director el 25 de julio de 1956 en una versión memorable. Varias cosas son importantes de este hecho: primero el que Lauro, quien había dejado el mundo de los conciertos hacía unos 14 años, volviese a interpretar un trabajo suyo para Guitarra, en este caso, de particular demanda musical y técnica; segundo, la colaboración casi simbiótica entre los alumnos de Sojo para hacer escuchar sus trabajos. Lauro sería para Estévez el Diablo en su "Cantata Criolla"; Estévez, quien había regresado de sus estudios en Nueva York con un importante bagaje y conocimiento de la orquesta, sería el director del Concierto que escribiese y ahora estrenaba Lauro. Sojo los acostumbó así desde el comienzo, cuando les hacía oír sus propios trabajos en el Orfeón Lamas o en la Orquesta Sinfónica.

El Concierto para Guitarra tiene tres partes: una Bolera, un Madrigal y una Marisela con la cual cierra su exposición. Ha sido interpretado muchas veces ante diversos escenarios a pesar de lo complejo de su rítmica, que destaca el conocimiento que poseía Lauro sobre formas venezolanas tradicionales. La misma Bolera, un tipo de danza propia de las zonas centrales del país, es una forma musical casi desconocida en la actualidad. La Marisela, ritmo de joropo con que concluye la composición, presenta todo la práctica y conocimiento de Lauro armonizando joropos, lo que haría con el "Seis por Derecho" o muy posteriormente con el "Pasaje Aragüeño", ambas obras para Guitarra sola.

Antonio Lauro cumplió treinta años en 1947 cuando se graduó de compositor. Cierra la década de 1940 como hombre activo profesionalmente, director de coros, compositor y figura de renombre. A esto añadiría luego su desempeño en la Orquesta Sinfónica y sus presentaciones como cantante lírico, interpretando roles de bajo aunque su repertorio natural fuera el de barítono. Su familia había crecido con el nacimiento de un hijo, Leonardo, para quien compondrá el delicado y hermosísimo vals “El Niño”. Sin embargo, su estrella artística en ascenso conocería pronto un eclipse por algo que hasta entonces no le había ocupado mayormente y le viajaba por dentro: sus convicciones políticas.

La dictadura, 1950

El Gobierno de Rómulo Gallegos con su nueva Constitución duró escasos 9 meses antes de que una Junta Militar compuesta por tres oficiales de rangos medios pasasen de su rol de espectadores y árbitros políticos a actores principales en la escena. A partir de aquí, los militares pasan de “directores de la política criolla a rectores del desarrollo nacional” (Irwin, 2003) con toda una concepción tanto de lo que debía ser el militar en la sociedad así como con una particular definición del Estado y sus funciones, y de la relación del individuo para con el Estado. El “espíritu de la Nación” era una idea tangente al nacionalismo promovido que se basaba en la consecución de hechos, más que de “teorías inalcanzables” como pudiera ser la Democracia (Coronil, 1997). Esta reducción de la política a lo práctico dejaba de lado los anclajes que el intento previo de participación popular había trazado y daba al traste con la idea de derechos políticos individuales, elecciones libres y directas y con representación de intereses de varios sectores sociales. La clasificación que se ha dado a este Gobierno que impuso la Junta Militar y que luego trató de consolidar Pérez Jiménez, es el de una fórmula pretoriana, burocrática y corporativa, según Domingo Irwin, lo cual se ajusta bastante a los parámetros que tuvo el Gobierno para manejar el enriquecimiento de una serie de favorecidos a través de los ingresos petroleros y del uso de la Fuerzas Armadas Nacionales para sostener al régimen por la fuerza.

Toda esta farsa gubernamental comenzó en medio del casi total silencio colectivo, ya que para cuando los militares cerraron el círculo despótico desmarcándose del Gobierno electo popularmente el 24 de Noviembre del 48, la población no reaccionó en defensa del sistema democrático. Este es un capítulo poco publicitado de nuestra historia contemporánea, entre otras razones, porque había sectores políticos que no estaban de acuerdo con el monopolio del poder que podía llegar a ejercer Acción Democrática y porque la misma Iglesia, cuyas convicciones democráticas no eran tan sólidas como hoy día, tenía en la mira aquel decreto 321 que había aprobado el partido de gobierno y que secularizaba la educación.

Acción Democrática por su parte, fiel a sus maneras y principios de Gobierno, había otorgado enormes prebendas para apaciguar al sector castrense durante el trienio. Pero la ambición de quienes ya habían dado un golpe de Estado no estaba satisfecha y el sector militar implicado quería verse al frente de los designios de la nación como protagonistas, usando para ello la ventaja de las armas institucionalizadas para su provecho. Por otra parte, el partido de gobierno había invertido mucho del tiempo del trienio en fortalecer sus bases en los movimientos obreros y lograr así la paz social de manera estructurada. Esto no le permitió estar preparado para resistir efectivamente un movimiento organizado en su contra cuando se produjo. Por eso también la resistencia contra la dictadura tomaría tiempo –y costosos errores operativos– para desplegarse.

La dictadura, a su vez, no sería tan fuerte y represiva al comienzo cuando todavía guardaba apariencias de Gobierno medianamente tolerante. Algunos autores, sin embargo, recuerdan el período entre 1948 y 1952 como de preparación para lo duro y tenaz que estaba por venir. Al respecto escribe Simón Alberto Consalvi:

1949, 1950, 1951 fueron los años de ingenuidad para los más; de la preparación para afianzarse en el poder y garantizar el control del Estado, los grandes negocios, lo que Mariano Picón Salas llamó "los Tratos de la Noche": el dominio del petróleo para unos cuantos venezolanos y extranjeros. La política del exterminio que comenzó en 1952 con la muerte de Ruiz Pineda aun no había extremado su rigor en el 49 y el 50. Es también el asesinato el 13 de Noviembre de este último año, de Carlos Delgado Chalbaud, Presi-

dente de la Junta Militar de Gobierno, el que alerta sobre la guerra a muerte que se propone Pérez Jiménez (Consalvi, 1981).

Acción Democrática y el Partido Comunista fueron declarados ilegales. Al primero se le acusaba de querer fomentar un “Estado dentro del Estado” y con ello subvertir el orden. Estas organizaciones trataron en los primeros años de producir acciones conspirativas contra el régimen, las cuales fallaron sucesivamente dada la impericia de los implicados. Lauro vería acción en uno de estos preparativos fallidos, con amargas consecuencias durante el resto de la dictadura. Probablemente fue la muerte de quien había sido Ministro de Comunicaciones durante el breve Gobierno de Rómulo Gallegos, Leonardo Ruiz Pineda, la que despertaría a los partidos en la resistencia sobre las intenciones homicidas y alevosas del régimen. Pérez Jiménez, con el aval de las compañías petroleras y de los Estados Unidos, volvía el reloj hacia atrás en el desarrollo social nacional, buscando compensar este retroceso político con obras de infraestructura para el país, y la capital.

Pero además y astutamente, la dictadura creó una imagen de afianzamiento nacional con base en valores que “rescataba”. Uno de los anclajes que se trató de sembrar fue la llamada “Semana de la Patria”, idea que se estableció por decreto del tirano en 1953, y que sucedería anualmente en los días previos al 5 de Julio. Nuevamente se romantizaba el pasado para venderles a los ciudadanos un constructo idealizado y falso de la historia donde además todo parecía girar en torno a la década en que se forjó la independencia de España. Siempre lo mismo: la reducción de casi 150 años de vida republicana a escasos 10, con una mitificación recurrente de la epopeya militar, como si tal cosa hubiese sido cierta. En el fondo, este desconocimiento echaba raíces en la idea de la colectividad y nos dejaba inermes ante la incomprensión de nuestra verdadera identidad. Una condensación de toda esta torpeza política de parte del régimen militar, basada en un nacionalismo irracional, se observa en el artículo 77 de la Ley de Educación, publicada en *Gaceta Oficial* el 4 de agosto de 1955, donde se determinaba que sólo los instructores venezolanos “por nacimiento” podían ejercer la enseñanza de asignaturas vinculadas a la nacionalidad.

Conspirador y preso

Tanto Vicente Emilio Sojo como Lauro sintieron manifiesta simpatía, junto a casi el 80% de la población, por aquel partido del pueblo que representó Acción Democrática en sus inicios. Los cambios propuestos luego de 1945, y aquellos que más tarde se refrendan en la Constitución de 1947, unido a todo el proceso constituyente de esta época con figuras prominentes en el sentir nacional como Andrés Eloy Blanco, se granjearían las simpatías generales de la sociedad y los intelectuales. El afecto a la libertad y a la democracia sería llevado aun más allá en el tiempo por parte de unos y otros, y cuando las circunstancias lo requiriesen, como después lo harían. Por otra parte, y de acuerdo a la anécdota familiar, el tema del descontento político y la conspiración contra los regímenes tiránicos no era nuevo para la familia: Lauro ya había participado como mensajero siendo un niño de unos 12 años, comunicando actividades clandestinas contra la dictadura gomecista. Uno de los inquilinos de la señora Armida Cutroneo, Luis Padrino, habría estado en contacto con las actividades que ejercían otros políticos como Luis Beltrán Prieto Figueroa (Bruzual, 1998).

Cuando el trío de militares suprimiera el Gobierno de Gallegos el 24 de Noviembre de 1948, Lauro se sumaría a las directrices partidistas proclamadas, poco tiempo después, de resistencia contra la dictadura. Bruzual (1998) reporta actividades de emisario y provisor de refugio para ciertos perseguidos políticos, aunque lo que lo complica más y de una manera decisiva fue la intervención en los preparativos de una insurrección que sucedería el 12 de octubre de 1951. Varios errores tácticos y logísticos cometidos por los conjurados, a la vez que la magnitud del hecho planeado que envolvía por eso mismo a muchos participantes, hicieron que la policía política, la tristemente célebre Seguridad Nacional, atase cabos y diese, mediante delación de algunos, con varios de los activistas, entre ellos Antonio Lauro. Esto agravó su situación aun más de lo que para el momento estaba, pues poco antes de este hecho se le habían retirado las cátedras corales y musicales que mantenía a través del Ministerio de Educación en razón de una actitud de *no-cooperación* con el régimen: “Su hostilidad al régimen -apunta Bruzual- quedó descubierta cuando no aceptó sustituir a otro músico que había sido expulsado de su cargo debido a sus filiaciones

políticas, afirmando que él no era 'esquirol'. Al negarse, también le retiraron las cátedras que ocupaba como profesor en las escuelas oficiales, dependientes del Ministerio de Educación" (Bruzual, 1998).

La captura de Lauro por parte de las fuerzas del Gobierno quedó vivida en la memoria de dos personas que pudieron atestiguarla: su joven esposa, María Luisa Contreras, y su hijo Leonardo, quien a la sazón tenía unos 4 años. Natalia, la "catira", como se le decía cariñosamente, apenas cifraba un año. Los Lauro vivían rentados en una casa propiedad de la señora Lucrecia Jahnke situada entre las esquinas de Palo Negro a Palo Blanco N° 81. Esta casa estaba algo más alta que el nivel de la calle y se accedía a ella mediante escalinatas. La cerraban unas rejas relativamente altas. Para cuando llegaron los esbirros, Lauro no se encontraba, y éstos se encaramaron por las rejas trepando hacia adentro, lo que todavía Leonardo reseña como algo espectacular, vistas aquellas medidas con su memoria de entonces. Lo esperaron para detenerlo y luego se lo llevaron para interrogarlo en la Seguridad Nacional. Después de este procedimiento, no habiendo obtenido mayor cooperación del detenido, lo trasladaron a la Cárcel Modelo de Caracas. Allí había una serie de personajes de nuestro país, hechos presos por sus convicciones políticas: Héctor Mujica, Rafael Cadenas y José Agreda, entre otros.

Más de un mes después de reclusión forzosa y sin juicio sería visitado por su esposa, a quien presto pediría le trajese su guitarra *Wetengel* para poder estudiar y aprovechar de alguna manera el tiempo en reclusión. Recordemos que luego de la intensa experiencia que significaron los Cantores del Trópico y posterior a los estudios de Guitarra Clásica culminados con Borges, Lauro había puesto al instrumento en hibernación para sumergirse en los estudios de composición que hizo con Sojo hasta 1947. Dedicarse ahora de nuevo a la guitarra le proyectaría nuevos horizontes. Se volcaría a ella para producir, durante este presidio, dos de sus obras de más envergadura y aliento en formas estrictamente clásicas: la Sonata para Guitarra y la Suite Venezolana. Éstas serían el producto de la maceración de todos los nuevos conocimientos adquiridos en años recientes, más el reencuentro afectivo y diario con el instrumento que de ahora en adelante sería para siempre. Ya se iba cimentando en Lauro la idea de hacer su composición musical concéntrica a la guitarra, aunque tal convicción y decisión

todavía le tomaría un tiempo. Pero volviendo a las reflexiones que luego haría el propio compositor sobre su turbulenta participación en la resistencia contra Pérez Jiménez:

Mi aprecio por la naturaleza, por la familia, por la sociedad, un poco amainada a mi edad, fue muy efervescente. Yo fui hasta directivo sindical, fui Secretario de Trabajo y Reclamos de un sindicato. Me tuve que encargar porque se me encomendó eso y lo hice. Y peleé y luché y cuando Pérez Jiménez también estuve metido en líos y me entusiasmaba la conspiración y todas esas cosas. Yo no critico a Pérez Jiménez por defenderse: nosotros lo queríamos tumbar y él no se quería dejar tumbar. Es la cosa más natural del mundo. Pero todo eso se ha ido calmando. Yo antes defendía con una gran fuerza todo lo que yo creía y lo que pensaba. Pero hoy, no es que no defienda o no crea en esas cosas, sino que creo que hay gente joven con nuevo vigor que se está encargando de eso y yo me siento un poco tranquilo sabiendo que hay quienes defiendan la cosa (Lauro en Isa Dobles, Gran Archivo).

Poco tiempo después de estar en la Cárcel Modelo y sin que mediaran mayores razones para ello, Lauro fue trasladado a un penal de mayor seguridad en San Juan de los Morros. Este traslado probaría ser muy difícil para la familia, pues las visitas eran de pocos minutos, una vez a la semana, mientras que el viaje resultaba bastante agotador para los allegados, al punto de que muchas veces Lauro pedía que no trajesen a los niños para que no se enfermasen. De las cartas cursadas entre el maestro y su esposa vemos cómo Lauro cortejaba entonces la idea de ser enviado al exilio, probablemente a México o algún país de Europa. De ambas ideas, le atraía con mayor fuerza la posibilidad de irse a Italia pero nada de esto sucedió.

Mucha de la correspondencia sucedida durante el encierro en San Juan de los Morros apareció luego de la inesperada muerte de la Sra. María Luisa de Lauro, quien mantenía todos estos documentos en su mesita de noche atados en conjunto. Son cartas hermosas, de mucho afecto para con su familia de parte de Lauro y también de cierta desesperanza ante lo que pudiera depararles lo para entonces era el futuro. Cada carta tiene al final un aparte hecho para Leito (Leonardo), hijo mayor del compositor, y siempre la recomendación expresa de que cuiden a la “catirita” (Natalia).

La prisión probaría ser para el compositor una época de reflexión en

cuanto al bagaje aprendido musicalmente, y de estudio también, sobre todo en idiomas. Lauro además nunca perdió ese agudo sentido del humor con el que aderezaba sus epístolas para procurar paliar el desaliento que pudiese sufrir su familia. En una de ellas hacía alusión a las ranas que se oían desde su calabozo: “Desde mi calabozo se escucha un magnífico concierto de sapos y ranas. Los timbres son todos de flauta: flauta en do, flauta en sol y flautín” (carta a Ma. Luisa Contreras, 09/05/1952).

También en esas epístolas hay muchas referencias a su reencuentro con la guitarra y la composición para guitarra: “La ‘Suite Infantil’ está parada pero en estos días la concluyo. Estoy estudiando guitarra para tocar obras venezolanas, entre ellas las cuales se encuentran las mías. Dile al Maestro (Sojo) que me vaya sacando una copia de la Sonata pues el original (borrador) está tan malo que no lo entiendo, tiene más saltos y llamadas que un saltamontes” (carta a Ma. Luisa Contreras, 22/05/1952). La posición política y sus convicciones se mantenían firmes a pesar de las dificultades del presidio. En la misma carta citada le dice a su esposa: “Sinceramente, prefiero la expulsión (del país) a la libertad, mas, si aquella no se consigue, tendré que admitir la posibilidad de la segunda para volver a estar contigo”.

De esa estadía en el penal de seguridad de San Juan de los Morros quedaron varios recuerdos con consecuencias: uno fue el Himno Mili-ciano, compuesto con letra del profesor Manuel Vicente Magallanes, que se convertiría a partir de allí en un distintivo de los presos políticos de entonces y después; otros serían varios dibujos a lápiz, muy en particular uno de la prisión y otro de Natalia, su hija, entonces sólo una niña de poco más de un año. Lauro fue posteriormente trasladado a la Cárcel Modelo de nuevo, por petición que cursase su esposa ante el propio jefe de la Seguridad Nacional, Pedro Estrada. Este traslado redundaría en poder estar más cerca de su familia y hacer el tiempo en reclusión menos forzado.

Hay noticias y relatos de esta época por parte de los compañeros presos en cuanto a que Lauro organizaba veladas y conciertos con cierta regularidad, así como de que trató de formar grupos corales y musicales con ellos. Los éxitos en estas empresas fueron diversos, pero cabe destacar su atención pedagógica. El ex presidente Luis Herrera Campins lo recuerda junto a otros que compartieron esta aciaga época con él y seña-

la la seriedad con que Lauro se enfrentaba a esos conciertos en prisión. Esto concuerda con las referencias que hacía en sus misivas sobre los estudios que estaba realizando con el instrumento en esos tiempos, particularmente de música venezolana, y con el abordaje de nuevas obras.

Lauro fue excarcelado a los 11 meses y 15 días de su encierro, según testimonio propio. Con el humor de siempre, produjo una visión de sí mismo luego de salir de la prisión que se condensa en el estribillo de una composición jocosa hecha a propósito: “Dentro de once meses y quince días/ me sacan del calabozo/ dentro de once meses y quince días/ me van a sacar pijooso”. A partir de allí se le conminó a presentarse regularmente ante la oficina de la Seguridad Nacional en un régimen de libertad condicionada. Lo cierto es que, para fortuna personal, el encarcelamiento de Lauro sucedió en épocas en que la dictadura no había exacerbado el régimen de terror político que luego haría cuando, después de 1952, el déspota buscase afianzar su mando a través de la supresión de libertades civiles y la tortura selectiva.

Pero hay que decir que la prisión de casi un año en varias de las cárceles del país no fue escarmiento para Lauro, quien siguió fiel a sus ideas libertarias y a la necesidad de procurar para Venezuela horizontes más amplios que los que el militar autócrata de turno podía permitir. De acuerdo con Bruzual:

No amedrentado por los meses de prisión, Lauro continuó su actividad clandestina. En 1954, luego del asesinato del dirigente de Acción Democrática, Antonio Pinto Salinas, el partido se vio en la necesidad de reconstruir sus comandos. A través de Manuel Alfredo Rodríguez, entonces secretario juvenil, Lauro cedió la casa para realizar la reunión. Allí quedó conformada la directiva del partido con Héctor Vargas Acosta al frente. El peligro era tal, que de ese grupo a los pocos días, fue también asesinado Luis Hurtado quien era secretario sindical (Bruzual, sobre un testimonio de M. A. Rodríguez, 1998).

Como corolario de toda esta actividad política que le ocupara casi una década, quedan las evidencias de su posterior postulación como diputado suplente en diciembre de 1958 y su final renuncia al partido Acción Democrática, vinculándose con la disensión del grupo ARS a mediados de los años 60. Lauro no aprobó varios de los virajes que desde la directiva del partido y la Presidencia del país promovió Ró-

mulo Betancourt y se quedó cerca de los primeros valores de esa institución. A partir de aquí, la música, la docencia y la fama internacional van tomando mayor lugar en su vida. Si bien el interés político nunca desapareció, la militancia activa cesó después de un tiempo.

La obra clásica para guitarra

Lauro se había graduado de maestro compositor en el año de 1947 junto a toda una pléyade de músicos que harían fama en su disciplina. Su primera ambición fue componer para orquesta, como él mismo diría, con muchos instrumentos y gran sonoridad. La prisión fue una forma de reencuentro forzado con la Guitarra que le permitió reenfocar intereses y prioridades y también redefinir su futuro.

La Sonata para Guitarra fue uno de los primeros productos de este reencuentro. Se trata de un obra compleja en la que el compositor desarrolla el género pero con una influencia que el llamaría “politonal”. La obra, dedicada al reconocido artista español Regino Sainz de la Maza, fue estrenada por Alirio Díaz en 1961 y grabada por Ricardo Fernández Iznaola una década después. A partir de allí se han hecho muchas grabaciones por parte de grandes concertistas y existen varios intérpretes que han dedicado discos enteros a un repaso extenso de la obra de Lauro donde no es posible dejar de lado este tipo de composiciones.

La Sonata es una obra que merece estudio detenido porque tiene, además de las musicales, muchas exigencias técnicas. Lauro admitió siempre tener mucha influencia de parte del compositor ruso Sergei Prokofiev, sobre todo en cuanto a sonoridad. La Sonata consta de tres partes que son Sonata, Canción y Bolera, estas dos últimas inspiradas en fórmulas musicales venezolanas. En un testimonio grabado en conversación con el propio Fernández Iznaola y en torno al lenguaje musical de la Sonata y de la Suite, además de otras composiciones, Lauro retorna al tema:

En mi estilo politonal una frase tiene la arquitectura formal tradicional, pero las resoluciones armónicas no. Van provocando tensiones y una serie de resoluciones sorprendidas. Eso es muy sencillo en realidad. Yo lo he visto en Prokofiev, por ejemplo, quien ha sido uno de mis maestros, porque maestros son todos los grandes músicos que uno escucha (cita reproducida en Bruzual, 1998).

El otro gran trabajo para guitarra y compuesto más o menos en la misma época es la Suite Venezolana. Una Suite como estructura es probablemente menos exigente en cuanto a forma musical que una sonata, categoría que se mantiene vigente desde el período clásico con ciertos patrones básicos de composición. En el caso de una Suite se trata de una reunión de danzas diversas. A la clásica disposición de una Alemanda-Courante-Bourre-Giga, Lauro presenta su versión de sonidos con un Registro-Danza Negra-Canción-Merengue. Todo es bastante original en este trabajo que, como se ve, toma aliento en las raíces nacionalistas musicales.

El "Registro" es, según palabras del mismo autor, una remembranza a esos arpeggios y escalas que hacían los músicos populares antes de tocar otras piezas para con ello "calentar" los dedos. De esta manera, e incluso con el nombre, Lauro toma distancia con el clásico "Preludio" que fue añadido a la Suite durante el barroco pero que, en esencia, tiene los mismos orígenes y función. Luego viene una Danza Negra en donde los recursos del instrumento son magistralmente usados para evocar melodía, armonía y percusión. Lauro pone sobre la partitura sus conocimientos musicales en cuanto a folclor y sobre sonoridad de ritmos venidos a nuestro país desde África. No es música africana sino música de raíces africanas desarrollada por siglos en Venezuela. El fenómeno "afro-americano" explotado convenientemente por algunos políticos, tiene acaso su mayor vigencia en el arte. En música, la Danza Negra evoca el uso rítmico de tambores y dibuja la melodía "si San Pedro se muriera".

La Canción es un homenaje a las melodías románticas de serenata, tal y como Lauro las había conocido e interpretado durante mucho tiempo. Aquí, como en los valeses, Lauro se sentía heredero de una tradición centenaria anterior a él y que le había provisto de un lenguaje musical perdurable. El Merengue, pieza final de la Suite, completa una perspectiva del autor sobre la música venezolana. El guitarrista Luis Zea nos aclara que en cada una de las secciones del valse, que contienen exactamente 55 compases, el autor presenta ese juego de un ritmo que se mueve con combinaciones simultáneas de 3/4 y 6/8, propias de nuestro valse y nuestro joropo.

Es curioso que Lauro, presente en tanta música venezolana y reconocido en ella por todo un lenguaje y estilo, se viese a sí mismo de forma

distinta. Los valeses y la música venezolana, esas piezas que tanto tardaba en madurar hasta que las soltaba, les eran muy cercanos. Pero estéticamente él veía su mayor contribución en el “otro” lenguaje musical presente en piezas que el público general probablemente conoce menos: “Yo puedo decir que mi verdadero estilo compositivo es aquel de la Suite Venezolana, de la Sonata, del Concierto para Guitarra y Orquesta, del Homenaje a John Duarte, etc.” (Conversación con Isa Dobles, Gran Archivo).

Este lenguaje aludido se distingue casi en paralelo a la música venezolana con que le conocemos y revela al músico clásico que también fue, con aportes novedosos dentro de su contexto de músico latinoamericano. Un ejemplo claro es el Concierto para Guitarra donde las formas populares son sublimadas para introducirlas al público mundial y a la expresión posible en una orquesta sinfónica.

El trabajo coral

El movimiento coral venezolano del siglo XX comenzó con la iniciativa que implicó el Orfeón Lamas, del cual quedan todavía memorables circunstancias reseñadas. El conjunto sería una embajada de la música venezolana dentro del país y fuera de él, cuando fuese invitado a actuar en el extranjero. Al respecto vale recordar el viaje que implicó la invitación a las celebraciones de los 400 años de la ciudad de Bogotá y las actuaciones con resonante éxito que hicieron en el teatro Colon de esa capital.

Esta iniciativa produjo los deseos de multiplicar la actividad coral en varias instituciones educativas y en varias regiones del país, todo al mismo tiempo. Existe un escrito de Lauro en una publicación del Ministerio de Educación en 1944, donde se razonan las necesidades y bondades de establecer un sistema de coros a nivel nacional, tanto en liceos como en universidades. Este trabajo, que se tituló “La Formación de Orfeones y la Música Folclórica”, produce una disertación de ideas tanto a favor de la educación popular como de la educación musical de estudiantes y obreros (revista *Educación*, febrero y marzo de 1944). La formación de Orfeones a distinto nivel, bien en los sindicatos, empresas, institutos educativos o universidades, es el medio que veía Lauro para mejor difundir la música popular y folclórica venezo-

lana. Es la misma semilla, pero masificada, de lo que había hecho el Orfeón Lamas. Parte de este artículo, dice lo siguiente:

Es por allí, por la masa de obreros y de estudiantes por donde comienza la verdadera culturización del país y, especialmente, por los segundos quienes han sido y son los más llamados a acendrarla en su más íntima esencia y a divulgarla hasta los más apartados rincones (...) El repertorio de los Orfeones se elabora en casi su totalidad sobre la base del folklore. Y no debe ser de otra manera. Los aires populares, puestos en comunicación con el elemento oyente-intérprete, hacen que éste se compenetre con la psicología más directa y profundamente, pues el verdadero carácter de un pueblo —ya se ha repetido hasta la saciedad— donde puede palpase y comprenderse mejor es en sus manifestaciones artísticas. Alemania, Francia, Suiza y los más avanzados países de Europa, en este sentido, no han procedido de otro modo, al formar el repertorio de sus famosos conjuntos orfeónicos. Creo necesario recordar el alarmante estado en que se encuentra el arte popular venezolano. Hemos sufrido y estamos sufriendo una invasión tan grande de ritmos extranjeros degenerados, y ha sido tan intensa la propaganda, cultivo y comercio en ellos, que únicamente con inyecciones de urgencia, con una incansable dedicación al fomento y reivindicación de la música nacional, es como podrá evitarse la pérdida total de nuestro folklore (Lauro, 1944).

Se mencionan también con elogios varios de los primeros coros serios que tuvo la ciudad capital entre los que destacan los de la Universidad Central, del Instituto Pedagógico y de los liceos Andrés Bello y Fermín Toro. Lauro sería muy activo en la difusión de las diversas corales formadas en liceos capitalinos como el Andrés Bello y colaborador en la fundación del posteriormente acreditado Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela. Estuvo por mucho tiempo al frente del coro del Liceo Fermín Toro donde se le recuerda todavía, y además de estas corales estuvo a cargo de otras como las del Liceo Aplicación, el Liceo Luís Razzetti, el Colegio Santiago de León de Caracas, Colegio Chávez y Colegio Santamaría, Liceo Gustavo Herrera, Escuela de Trabajadores Sociales.

Las composiciones para instrumento y voz y los arreglos corales ocuparon buena parte de su tiempo durante 1945-1965, cuando estuvo más profundamente inmerso en dirigir distintos coros. Existen composiciones suyas para Colegios Profesionales, trabajos hechos sobre

poemas de autores venezolanos, como Luis Barrios Cruz y Fernando Paz Castillo, y trabajos para ser acompañados con la Guitarra o el Piano. Pero además de la intención de promover la música venezolana a través del trabajo coral había otras ambiciones por hacer conocer más el repertorio vocal en Venezuela. Lauro formaría y dirigiría una experiencia que se apartó deliberadamente de toda esta secuencia de música coral venezolana al estilo del Orfeón Lamas y que se llamó los Madrigalistas de Venezuela.

En esencia, se trató de una iniciativa que se formó a partir del nombramiento de Evencio Castellanos en la dirección de Radio Nacional durante el Gobierno de Wolfgang Larrazábal. Con su visión y cultura, el primer pensamiento de Castellanos fue el de hacer de Radio Nacional un instrumento productor y difusor de música, con su propia orquesta y coro, lo que es habitual en algunas emisoras estatales de corte clásico en Europa. La naciente democracia con el Gobierno de Betancourt se encargaría pronto de acabar con ese sueño del que quedaría vivo por breve tiempo y milagrosamente, el coro. Sería el propio Castellanos, quien comisionase a Lauro para dirigir un conjunto que representara una reunión de voces selectas conformando el Coro de la Radio.

Se trataba de una agrupación menos numerosa que un orfeón o coro tradicional que se dedicaría a música y repertorio poco oído antes de ellos en Venezuela: música clásica desde los comienzos de la polifonía. Por diversas razones, el grupo duró poco tiempo, pero marcó un hito en la música coral de nuestro país.

Algo curioso

Lauro solía decir que tenía “hobbies” por todo. En verdad era la suya una curiosidad casi infantil, siempre ávida de conocimientos lo que le llevaba a probar distintos derroteros usualmente vinculados a la comunicación. Destacan en ese campo dos aficiones muy marcadas y notorias a lo largo de su vida: los equipos electrónicos de grabación/comunicación y los idiomas. En cuanto a lo primero, Lauro fue siempre un adelantado, al tanto de las novedades que existían para grabarse y grabar sonidos. Desde su tiempo con los Cantores del Trópico cuando Pérez Díaz narraba que ellos habían sido conejillos de indias, Lauro comenzaría a adquirir conocimientos en el área de la electrónica supe-

riores a los de sus colegas músicos. Tiempo después obtuvo licencia de radioaficionado, y en su estudio se pueden ver varios de los equipos que frecuentemente usaba. Incluso para componer, buena parte de su estilo de trabajo era grabar una idea que después podía o no profundizar. En esas grabaciones caseras que todavía existen se puede apreciar la interpretación propia de sus trabajos en varias etapas. También cuando trabajó en la Orquesta Sinfónica hizo incursiones serias en las grabaciones que regularmente se hacían de los conciertos, quedando durante ciertas épocas completamente a cargo de ellas.

En cuanto a los idiomas, Lauro fue un aficionado de mucha perseverancia, tanto, que buena parte del tiempo en prisión lo dedicó a mejorar su conocimiento de varias lenguas. Tenemos certeza de su dominio del inglés, ya que concedió varias entrevistas en ese idioma sin traductor, manejándose con soltura. El italiano también fue un idioma que dominó con seguridad y en el que igualmente concedió entrevistas sin intérprete. Sin embargo, uno de sus más interesantes logros lo hizo con el único idioma artificial hablado que ha existido: el esperanto. Esta lengua, que arribase a nuestro país en las primeras décadas del siglo XX, llegó a tener varios cultores de importancia dentro del mundo intelectual criollo. Para muestra se puede alegar que existen en Venezuela hasta poemarios escritos en esperanto, lo que refleja localmente el gusto que nació por este idioma.

A partir de la década de los 50, Lauro se abocó a aprenderlo con disciplina llegando a producir hasta programas radiales en esperanto y, luego, a presidir la asociación de esperantistas de Venezuela. Bruzual nos reporta que a esta asociación le compuso su himno y que publicó artículos referentes a su utilidad como medio de comunicación.

Una lengua de la esperanza como se propone el esperanto, con 16 reglas básicas y un rango de aspiración universal, congeniaba con el espíritu de este músico que buscaba llegar a sus congéneres con cualquier sonido regular inteligible. Ahora que había caído la dictadura militar dejando sólo un oprobioso pasado, un sol de buenos tiempos le asomaba buenas perspectivas. Había música por componer y Guitarra qué enseñar.

La enseñanza **musical**, 1960

Probablemente uno de los movimientos sociales más concertados en Venezuela, sin que haya habido esbozos de un plan previo, fue el 23 de enero de 1958. Se experimentó entonces una sensación nacional de unidad que lamentablemente duraría muy poco tiempo, pero que tuvo que ver con la liberación de la tiranía militar y cierta maduración social que rebasaba las previsiones limitadas del déspota para perpetuarse. Es discutible cuánto del debilitamiento del régimen tiránico se haya debido a las presiones hechas por los partidos en la clandestinidad o por cambios en los apoyos empresariales que sostenían al Gobierno. En cualquier caso, a partir de esta fecha una Junta Militar, tratando de desligarse de las figuras vergonzosas del pasado, tomaría control temporal de la situación prometiendo entregar el poder al resultado de elecciones libres y universales. El diario *El Nacional* de ese jueves 23 de Enero llamaba a la calma colectiva entre sus muchos titulares diciendo "Ni Desórdenes, Ni Violencias. Ahora más que nunca el pueblo debe ser ejemplo de Civismo, Seriedad y Responsabilidad".

El país se encontraba de nuevo consigo mismo y volvía a pensar que la democracia era posible a pesar de los malos recuerdos todavía latentes del trienio Adeco 45-48. La solución ante una nación con amenazas de división política fue la producción de un pacto de fuerzas en los que la democracia fuese la premisa. Así se aseguraban todos los pre-

sentes, excepto el Partido Comunista, un reparto sobre las responsabilidades y riquezas del futuro de Venezuela. Esta exclusión del Partido Comunista, probablemente el más institucionalizado que existía y el que más penetración poseía en círculos estudiantiles e intelectuales, más cierto viraje hacia el “centro” de parte de la directiva del partido Acción Democrática, no pasaría inadvertida, especialmente para los jóvenes, quienes habían secundado mucho de los momentos difíciles vividos durante la dictadura. Juntos y coordinados en la adversidad, ahora, en tiempos de calma, las ideas sobre cómo hacer las cosas dividían internamente tanto a AD como al propio Partido Comunista.

A partir del pacto, llamado de Punto Fijo, mucho de lo contemporáneo comenzó a suceder rápidamente para poder recuperar el tiempo democrático perdido. Si con la dictadura de Pérez Jiménez fueron las obras de infraestructura el primer logro a mostrar, la democracia naciente comenzó a forjar instituciones que acercasen un beneficio colectivo a la ciudadanía para ganar su apoyo al sistema. Pero el partido de gobierno volvió a mostrar síntomas que hacían incómoda cualquier cohabitación con otras fuerzas políticas e incluso con cualquier posible disidencia interna. Rómulo Betancourt, propulsor puertas adentro de que el país retomase el mundo de un poder político basado en elecciones regulares y libres y en instituciones creíbles, mantenía un dominio vertical sobre su partido. *Esto no fue tolerado por quienes, como él mismo 20 años antes, tenían ideas y criterios nuevos.* Acción Democrática sufrió a lo largo de la década de los 60 tres importantes divisiones que mostraron públicamente el nivel de disenso e intolerancia entre sus partidarios, muchos de los cuales se sentían ahora traicionados por el “giro a la derecha” de quien fuese electo como primer Presidente de la etapa democrática: Rómulo Betancourt.

La cultura en democracia

Probablemente donde la democracia naciente se esmerase más por hacer una diferencia con el pasado mediato e inmediato fue en la horizontalización de la educación, a la vez que en una masificación del acceso a los institutos educativos de todo nivel. Si bien muchos problemas estructurales se presentarían luego, la Venezuela a partir de los años 60 comenzó a multiplicar el número de sus graduados universi-

tarios con parámetros cuantitativos sin precedentes. A nivel musical el país comenzó a promover sus valores internacionalmente y se esmeró en fomentar desde el Estado la difusión de la actividad cultural.

Esto que aquí señalamos como un elemento de crecimiento lo fue luego de hipertrofia, por cuanto la actividad cultural en Venezuela ha quedado por mucho tiempo al arbitrio del patrocinio estatal, lo cual puede parecer paradójico si se parte de la idea de una libertad creativa como ingrediente básico. Pero en la música académica, donde este impulso fue determinante, la democracia retomó la idea de hacer sonar a Venezuela expandiendo su educación e imagen como país musical. Aquí, como síntoma claro de una mayor profundización en cuanto a los niveles de interpretación de música clásica, nuestras orquestas comenzaron una serie de estrenos de obras universales jamás antes tocadas en el país. En algunas de ellas actuaría Antonio Lauro, como veremos a continuación.

Otro punto evolutivo iguala a esta década con la de comienzos de los años 30, cuando se introdujo la radio. Los años 60 encarnan por igual las consecuencias de la penetración de un medio de comunicación masivo: la Televisión. Existente en Venezuela desde mediados de los 50, la televisión fue arrolladora en cuanto a la promoción de ideas y estilos de vida para millones de espectadores. La música fue un beneficiario pobre de esto, pues la Televisión pronto empezó a producirse con base en los niveles de audiencia, lo cual democratizaba perversamente la calidad de los programas ya que se producía sólo aquello que tuviese o produjese mayor audiencia. Esto la convertía en un producto más atractivo para las agencias publicitarias que pautaban por rating, no por atributos. El arte cultivado encontraba por lo general poca cabida ante estos criterios de masificación y se fue refugiando en las emisoras del Estado, tanto de radio como de televisión, las cuales tuvieron momentos importantes, aunque eso hoy nos parezca imposible o, cuando menos, difícil de creer.

El barítono de Venezuela

Además de la Guitarra, probablemente el instrumento donde Lauro destacó más y con mayor gusto fue en el canto. Casi desde sus inicios musicales el canto, fuese en la actividad coral o luego como solista,

ocupó un punto de atención muy importante en su carrera. También le daría renombre. El conocimiento de la capacidad vocal de los coros que dirigió le venía probablemente de allí, para saber trabajar las sonoridades de la voz humana. Nuevamente el Orfeón Lamas fue en este sentido una excelente escuela básica, a la que luego se sumaron para proveerle de apoyo técnico en lo vocal Antonio Pardo Soublette, Aída Navarro, Carmen Teresa Hurtado, Primo Moschini y Alfredo Hollander. Todos ellos fueron testigos cercanos de su interés por mejorar su capacidad interpretativa vocal. Según él mismo diría:

Yo siempre he sido un aficionado y un amante, un adorador de ese instrumento que nos puso la naturaleza. Creo que es el instrumento más bello que existe. Siempre he intentado cantar, pero no he podido ser un cantante con una buena técnica. Mis ocupaciones y la cantidad de otras tareas que hago no me permiten el estudio, la vocalización (...) He hecho algunas cosas más con musicalidad que con canto porque he podido, en un dado caso, sacar el papel de una obra en un tiempo quizás menor de lo que pudiera hacerlo un cantante profesional, la mayoría de los cuales no se ocupaban mucho del estudio de la música, especialmente del solfeo. No practicaban la lectura. Hoy sí nos encontramos con magníficos cantantes a la vez que maravillosos lectores, pero en mi época, no. De manera que cuando yo hice, por ejemplo, la Cantata Criolla, la Misa Solemne, el Réquiem de Mozart, era difícil encontrar un cantante que se las aprendiera. Había que dictarles para que memorizaran. También me gustó y escogí la voz de bajo aunque yo no soy un bajo verdadero, soy un barítono (Entrevista con Fernández Iznaola. La Hora de Iznaola).

Lauro fue parte de numerosas agrupaciones vocales en emisiones radiales y, luego, en importantes estrenos de música clásica en donde destacó como barítono. Su voz inauguró repertorio en Venezuela que nunca antes se había montado orquestalmente, como fue el caso de los estrenos nacionales de la Novena Sinfonía y la Misa Solemnis de Beethoven, la Misa en Si Menor de J.S. Bach y el Réquiem de Mozart. El estreno en Venezuela de esta impresionante obra, una de las cimas de la composición musical occidental, fue el 24 de marzo de 1965 en el Teatro Municipal con el coro de la agrupación "Pro-Música", donde cantaban entonces juveniles voces como los hermanos Miguel y Raúl Delgado, Efraín Arteaga, Isabel Hernández y Alberto Grau.

Fue Lauro quien primeramente hizo el "Ode an die Freude" de Schiller en nuestro país, cuando el barítono pronuncia en solo la hermosísima melodía "O Freude... Freude schöner Gotterfunken, Tochter aus Elysium"; o el intenso "Tuba Mirum" del Réquiem de Mozart donde el barítono impone solemnidad acompañado de un solo de trombón.

Otros estrenos importantes en los que se le recuerda corresponden a las composiciones de alumnos de Sojo que estrenaban obras que requerían voces. Así, el 25 de julio de 1954, con participación de la Orquesta Sinfónica de Venezuela dirigida por el propio Estévez en el Teatro Municipal de Caracas, subieron al escenario un Florentino y un Diablo memorables para dar vida a la épica musical compuesta sobre el poema de Alberto Arvelo Torrealba: "Florentino el que Cantó con el Diablo". Allí estarían Teo Capriles como el tenor, Florentino, y Antonio Lauro como el Diablo. Lauro y Capriles se conocían hacía años, siendo ambos miembros de la sociedad de amigos de la Unión Soviética. La Cantata Criolla sería la máxima creación musical de Antonio Estévez y ésta, en particular, una presentación que perduraría en la memoria del colectivo por la significación y anclaje que logró en los presentes.

Otro trabajo como solista fue en el "Tirano Aguirre", obra compuesta por Evencio Castellanos con libreto creado por Isaac J. Pardo y estrenado también en el Teatro Municipal el 29 de julio de 1967 bajo la dirección de Ángel Sauce. Además, se reportan participaciones en el reestreno de la "Misa en Re Mayor" de José Ángel Lamas en 1965, la Cantata "Jehová Reina" de Ángel Sauce en 1964, la Cantata "Hodie super nos fulgebit Lux" y el Motete "Confundantur Superbo", composiciones de Vicente Emilio Sojo.

Si bien el propio Lauro admitió en vida que no era la suya una voz suficientemente educada al nivel de otros grandes vocalistas, era de un sonido claro y preciso. Así como para muchos compatriotas ha sido la de Alfredo Sadel la voz del Tenor de Venezuela por muchas de sus interpretaciones, es modesta proposición de quien estas líneas escribe colocar la de Lauro como la del Barítono de Venezuela, una voz que en ese "Diablo" de Alberto Arvelo nos recuerda nuestra frágil existencia con una imponente copla venida desde las sombras:

Amigo, por si se atreve,
 aguárdeme en Santa Inés,
 que yo lo voy a buscar,
 óigalo bien,
 para cantar con Usted.

La Cátedra de Guitarra

Uno de los anclajes económicos que tuvo Antonio Lauro a través de las diversas etapas de su vida fue la docencia. Ésta la ejerció, bien dentro de las actividades musicales que coordinó, bien en cátedras de música, formalmente hablando. Lo bueno era su capacidad pedagógica y el talento que poseía para estimular a quienes querían progresar en el arte. Lo malo era la cantidad de tiempo que le tomaba, prestado de la composición. A lo largo de su vida epistolar es posible seguir este drama que calladamente compartió con otros colegas en Latinoamérica. Bruzual reproduce en su texto una carta escrita por el maestro para Alirio Díaz donde da parte del cansancio de cargar esa cruz musical en un país que poco entendía al respecto:

Siempre los conciertos con la Sinfónica con pocas cosas nuevas; la biblioteca y nuestras "peñas" apostólicas con el maestro Sojo, tratando de salvar de la hecatombe nuestra personalidad y nuestra escuela. Como ves, escribiendo poca música y trabajando agotadoramente para no ganar nada. Vivo yo y mis colegas mártires hasta que la rana eche pelos... (Bruzual, 1998).

Las penurias económicas aquí descritas estaban moderadamente atenuadas cuando llegó a la docencia en la guitarra, fase última de su carrera. Lauro recibió jubilaciones por su desempeño durante años en el Ministerio de Educación y en la Orquesta Sinfónica. Pero la docencia de Guitarra fue algo nuevo no relacionado con estas actividades.

En Venezuela para comienzos de los años 60 no había tantas cátedras dedicadas al instrumento. La de Raúl Borges en Santa Capilla, luego que éste se retirase de la docencia, fue tomada por Manuel Enrique Pérez Díaz con aprobación del propio Lauro. Él, por su parte, se inició en los avatares de la enseñanza formal del instrumento en la "Casa de la Cultura Popular" ubicada en la avenida San Martín y dependiente

del Ministerio del Trabajo. A Lauro le entusiasmaba, incluso políticamente, estar cerca de los sectores populares y poder influir en su instrucción musical. Era una vieja aspiración suya materializada en los liceos públicos en los que trabajó como ahora con la guitarra, haciendo llegar su música a los sectores menos privilegiados de la sociedad.

La escuela de San Martín tuvo algunos problemas con respecto al local y fue trasladada primero a la Zona Rental de Plaza Venezuela y, luego, a Campo Alegre, en un común trajinar de esas instituciones musicales sin edificio propio para sus funciones. En estas mudanzas, y por razones de cambio geográfico, se fue modificando el perfil del estudiantado. Lentamente se empezó a gestar la elite de los alumnos que el maestro formaría con los años.

Pedagógicamente hablando, Lauro tenía criterios muy definidos y era poco flexible con algunos de ellos. Un ejemplo lamentable: nunca admitió zurdos, lo cual separó a algunos interesados de un posible trabajo con él. En cuanto a la estética y la disciplina, seguía muy de cerca la escuela que había vivido con Sojo y con Borges.

Su sistema pedagógico era bastante uniforme y todos los alumnos tuvieron que superar etapas comunes para avanzar en el aprendizaje del instrumento. Se seguía atentamente el método de Guitarra de Dionisio Aguado, los Estudios de Fernando Sor, obras latinoamericanas de compositores recientes y sus propios trabajos. Él estaba consciente de lo escabroso que era producir músicos, por diversas razones:

La música es difícil. Mientras salen 500 ingenieros de la Universidad, posiblemente no salga medio guitarrista de la Escuela de Música; aquí se gradúan normalmente centenares de abogados, pero pasan muchos años para que un alumno se presente a obtener el grado de guitarrista, podríamos decir que ocupa un cuatro por ciento en proporción con otras profesiones, eso no es culpa de la dificultad del instrumento sino de la sociedad, no sólo de Venezuela sino de muchas partes; la música especialmente la guitarra no es una profesión muy productiva y ofrece futuros muy inciertos (Entrevista con Juan Helguera, 1978).

A continuación, y por darle al esfuerzo pedagógico de Lauro la sensibilidad de la narración en primera persona, quisiéramos colocar la crónica que de aquellos días hace uno de sus alumnos más reconocidos y aventajados, el profesor y concertista Luis Zea:

Recordando a Lauro

Aún recuerdo vívidamente una noche de mayo de 1970 cuando el amigo Roberto Todd gentilmente me llevó a conocer al maestro Antonio Lauro en la que se llamó Escuela de Música del Este, situada en la calle Olimpo de Sabana Grande. Nuestra intención era lograr que el maestro me escuchara y considerara la posibilidad de que yo fuese admitido como alumno regular suyo. Vibrando de emoción conocí al legendario autor de *Natalia*, hombre alto, robusto, de hablar y gestos pausados, con voz grave, mirada serena y la característica sencillez que otorga la sabiduría. A pesar de mis deficiencias como autodidacta el maestro me aceptó, invitándome a su casa el fin de semana y asignándome una tarea para así comenzar las clases formalmente la semana siguiente.

Seguramente mis compañeros de estudio de ese entonces también guardarán en el baúl de los recuerdos aquellas maravillosas ocasiones en que Lauro se extendía dictando sus clases nocturnas en el Conservatorio Juan José Landaeta, ubicado en frente de la iglesia de Campo Alegre. Siempre me llamó la atención el hecho de que el maestro no nos convocaba a una hora específica. Se suponía que debíamos llegar al conservatorio a partir de cierta hora – usualmente las 7 pm – y decidir quién era el primero o próximo a pasar según la disposición del momento. La duración de las clases variaba según las necesidades y grado de preparación de cada alumno. Poco estudio implicaba mínima atención por parte del maestro, quien entonces llamaba al siguiente en espera. Una vez comenzadas las sesiones, Lauro continuaba fácilmente hasta pasada la medianoche. Una misteriosa atemporalidad se adueñaba de todos. ¡En una oportunidad salimos de la escuela alrededor de las 3 am...! Como varios de nosotros no teníamos carro, Lauro se ofrecía con su diminuto Volkswagen para llevarnos a distintos y distantes puntos de la ciudad. Nos metíamos como podíamos –con guitarras y todo– y el maestro culminaba así su jornada de trabajo como chofer escolar.

Si juzgaba que se requerían aún más clases, Lauro nos invitaba a su casa en El Cafetal, donde compartíamos largas horas tocando, escuchando o analizando música, leyendo o simplemente conversando –además de saborear un succulento almuerzo preparado por las bondadosas manos de su esposa María Luisa.

Con el correr de los años aprendí a valorar la capacidad de Lauro para explicar procesos complejos de la música en un lenguaje que todos podíamos entender. Si habría que destacar un aspecto de la interpretación musical al cual prestaba especial atención yo mencionaría el ritmo:

“¡Hay que saber decir las cosas!”

“¡Debes tomarte el tiempo necesario para decir la música con naturalidad!”

Estas eran algunas de las reacciones verbales típicas del maestro al escuchar una ejecución carente de sentido rítmico. Tales reuniones brindaban además ocasiones memorables para apreciar y beneficiarnos de Lauro el intérprete. Libertad, espontaneidad y una destellante fuerza rítmica eran los rasgos de sus ejecuciones que más impactaban mis oídos, especialmente cuando tocaba su propia música.

Cabe decir que Lauro nunca recibió remuneración alguna por sus horas extra de clase, pero ciertamente se hizo merecedor de nuestro afecto y respeto por la mística que infundió en nosotros hacia la guitarra y hacia la música. Su legado permanece.

El Trío Raúl Borges

Lauro mantuvo durante toda su vida mucho apego por la música de Cámara y la formación de grupos plurales de Guitarra. Además de los “Cantores del Trópico” con quienes departió conciertos y fama, trató luego de formar un trío de guitarristas clásicos que con el tiempo llevarían el nombre de quien fuese su maestro en el instrumento, Raúl Borges. El primer Trío Raúl Borges, aunque no tenemos certeza del nombre desde sus comienzos, nace justo en momentos en se empiezan a disolver Los Cantores del Trópico. A los efectos, Pérez Díaz y Lauro comenzaron a ensayar arreglos para música clásica a tres guitarras con la guitarrista Flaminia Montenegro (posteriormente de De Sola) mientras que Maristany era absorbido por compromisos en otras emisoras radiales. Las fechas de comienzo de la década de los 40 son coincidentes –como hemos visto– con un nuevo énfasis de parte de Lauro por culminar su formación académica.

El trío que entonces comenzaba y que luego se llamaría Raúl Borges, hizo sus primeras apariciones en radio, lo cual era bastante común para la época, y obtuvo al parecer bastante buena acogida de parte del público. Durante 1942, fecha para la que se reseña parte de su actuación en un Boletín de Radio Caracas, ofrecieron también un Concierto en el Teatro Municipal de Caracas en noviembre. El programa de este Concierto refleja parte de los intereses de los integrantes del grupo, ya que en las tres partes que componen el espectáculo alternan presencia musical de piezas del renacimiento español (Milán, Valderrábano), del barroco (Scarlati, Bach), arreglos de compositores clásicos (Haydn, Mozart, Sor), compositores más recientes (Tansman,

Mussorgsky) y, por supuesto, música venezolana de Manuel Guadalajara y Antonio Lauro.

El Trío dio unos conciertos más durante 1943 pero se disolvió al poco tiempo, sobre todo por la dedicación que Lauro reconocía darle a los estudios de Composición. Por su parte, Pérez Díaz se iría a Argentina a profundizar sus estudios de Guitarra con María Luisa Anido. Pero de estos primeros pasos como trío de música clásica es prudente recordar que la Guitarra tenía en su haber un repertorio muy pobre en comparación con otros instrumentos. Esto es más válido aun en el caso de música para dúos o tríos en los que verdaderamente escaseaban las partituras. Además, la mayoría del repertorio seleccionado no eran piezas creadas siquiera para guitarra sino muchas veces para piano o clavecín, lo que implicaba un trabajo especial para adaptarlas a las tres guitarras. Lauro se abocó a esto durante bastante tiempo, incluyendo piezas suyas que, o bien compuso deliberadamente para el grupo, o bien arregló a partir de trabajos ya existentes. Ya vimos que buena parte del período en que comienza la iniciativa de este Trío sucede entre 1943 y 1949, que es precisamente el tiempo en el que probablemente la Guitarra le tomase menos atención durante toda su carrera profesional. Sin embargo, poco tiempo después de haber probado suerte con la composición orquestal componiendo obras que no eran para Guitarra, retomaría el instrumento para crear obras con formato clásico como serían la Sonata y la Suite que ya vimos.

Otro intento en pro de formar un trío de Guitarra sucede en 1954 con el guitarrista español José Luís Castaños, otro alumno de Borges, José Rafael Cisneros, y Lauro. En este caso, Lauro habría cedido la primera Guitarra del Trío a Castaños en reconocimiento a su destreza y, en parte, porque ya ser concertista de guitarra no era su principal derrotero sino dedicarse a componer para ella. Este trío tuvo menos difusión que el anterior aunque con él se consolida la idea de que sea Raúl Borges su nombre. Dieron algunos conciertos pero nada mucho más trascendente.

El último y más duradero intento por agrupar un trío de guitarristas con el nombre de Raúl Borges se dio hacia fines de los años 60 cuando Lauro, Flaminia Montenegro de De Sola y otro condiscípulo de ambos, Antonio Ochoa, se reuniesen a trabajar. Lograron grabar dos discos,

que atestiguan incluso hoy día el esfuerzo hecho por estos músicos venezolanos. Al respecto nos dice Bruzual: “El trío dio más de treinta conciertos en la capital y en el interior del país. Progresivamente, Lauro realizaba nuevos arreglos y rescataba los de Raúl Borges quien había muerto en junio de 1967. Se presentaron en Ciudad Bolívar, Maracaibo, Valencia y tocaron además en radio y en televisión” (Bruzual, 1998).

El fin de esta agrupación sucedió cuando Flaminia Montenegro enfermara para mediados de los años setenta, de tal manera que los ensayos regulares se hicieron más difíciles. En lo sucesivo, Lauro cesó todo intento de volver a dar conciertos de Cámara en esta forma dedicándose a la actividad compositiva y a los recitales que en varios países le requerían. Sin embargo, poco antes de su muerte, un grupo de sus alumnos, Armando Cisneros y Frankue Martínez y un alumno de Antonio Ochoa, Lorenzo Camejo, se reunieron volviendo a formar el trío y dando varios conciertos con repertorio existente así como con nuevas incorporaciones.

Visto en perspectiva, fue aquel trío Raúl Borges una oportunidad notable, primero, para difundir arreglos venezolanos de música clásica para trío de guitarras; segundo, música de autores venezolanos incluyendo a Borges y al propio Lauro; y tercero, para dar a conocer guitarristas muy meritorios de la escuela venezolana de este instrumento. Desde estas líneas, respetado lector, este autor mira hacia arriba en honor de los nombrados, todos artífices del desarrollo de la Guitarra en Venezuela: Flaminia Montenegro, Manuel Enrique Pérez Díaz, José Rafael Cisneros y Antonio Ochoa.

Artista mundial, 1970

Venezuela ha sido un país ignorado a nivel internacional en varios campos de estudio, quizás por distintas razones. Probablemente el estigma de ser un país sostenido a la sombra del rentismo petrolero ha hecho que muchas de nuestras cualidades reales hayan sido opacadas en razón de la supuesta comodidad que otorga una riqueza fácil. Tal vez sea nuestra manera llana de expresar la realidad, sin acentos circunflejos. Teresa de la Parra lo resumía en una sentencia exacta: "la claridad que nos hace ser amables, nos impide ser admirables". Desde esta perspectiva carecemos, en razón de cierta sencillez probablemente tropical, del laberinto expresivo con el que personajes de otras latitudes llaman la atención del mundo. En música, por ejemplo, donde hemos escrito algunos detalles relevantes, muchos musicólogos pasan la página rápidamente para dedicarse a otros países que puedan parecerles más atractivos a sus audiencias.

Ya en el comienzo de la década de los años setenta Lauro es un compositor consolidado en diversos sentidos. Su formación profesional había transitado corrientes vitales estéticamente que se reflejaron en su música a lo largo del tiempo. Además, los 70 son los años a partir de los cuales se empieza a cosechar el trabajo conjunto que habían hecho Lauro como compositor y Alirio Díaz como intérprete en el mundo entero. De manera constante y rigurosa, esta dupla había lo-

grado cimentar una visión de la música venezolana que empezaba a echar arraigo en muchas partes, tanto, que las escuelas de guitarra en todo el mundo y los mejores guitarristas empezaban a incluir piezas de Lauro como *tour de force*, en su repertorio.

Curiosamente, esto no fue percibido tan prontamente por los críticos y estudiosos musicales. En un libro especializado sobre el tema titulado *La Música en América Latina* escrito por Gerard Béhague y publicado en la colección “Estudios” de Monte Ávila Editores, Lauro no aparece reseñado dentro de la escasísima información que enfoca al movimiento musical venezolano. El autor, que dice tener fundamentadas razones para agruparnos dentro del Caribe en cuanto a creaciones musicales más que en relación a otros países de Sudamérica, siempre es especialmente parco en cuanto a los logros de Venezuela. Nos despacha rápido con un “hasta la mitad de la década del 60, la música venezolana siguió la tendencia nacionalista combinada con algunos elementos neorrománticos o neoclásicos”. Entre los pocos compositores que merecen la distinción del libro, y salvo una razonada exposición anterior sobre música de Juan Bautista Plaza, no aparecen los vales de Lauro ni su música.

Pero al margen de estas sesudas reconstrucciones pseudo-académicas, la música venezolana tenía ya para ese momento un desarrollo propio que le permitía singularizarse dentro de otras opciones estéticas a nivel continental. La Guitarra en particular había experimentado un desarrollo significativo en menos de 40 años desde que Raúl Borges iniciase su cátedra de instrucción del instrumento a mediados de los años 30. Dicho en breve: Venezuela había logrado, por obra y trabajo de unos cuantos músicos dedicados, una escuela de niveles internacionales en menos de 4 décadas, saliendo del oscurantismo gomecista que, por su atraso social y político, era arrancar de menos que cero.

Intérprete famoso

Al comenzar la década de los 70, frizando ya cerca de sesenta años y con toda una vida de trabajos musicales tras de sí, Lauro decide retomar los escenarios con su Guitarra como solista para dar conciertos. En cierta manera nunca había dejado los escenarios, pues tanto los coros como la música de Cámara que realizó lo vinculaban a actuar,

pero la actividad como concertista sí fue intermitente en su vida. La experiencia con el trío Raúl Borges, por ejemplo, le tuvo relativamente ocupado en este sentido, dejando incluso grabaciones que atestiguan el trabajo realizado. Un punto adicional y positivo que caracterizó esta etapa de su vida es que económicamente se encontraba un poco más holgado que en el pasado, teniendo a mano las jubilaciones que como músico de la Orquesta Sinfónica durante años continuos, y al frente de la enseñanza musical por parte del Ministerio de Educación, le correspondían. Ya habíamos destacado cómo, a lo largo de los años, mucho del tiempo del compositor se había ido tratando de proveer ingresos estables a su familia con la profesión musical, lo que nunca ha sido estrategia sencilla en Venezuela.

De hecho, Lauro mismo había observado lo casi imposible que era sustentar simultáneamente la faceta de compositor, docente e instrumentista de la Guitarra. Hay un párrafo que es elocuente en torno a esta angustia, escrito a partir de una entrevista que le describe, y donde su discurso es fidedigno en cuanto a la soledad institucional y la incompreensión social casi total en que sobreviven numerosos músicos en Latinoamérica. Se trata, en muchos casos, de creadores que deben dedicarse a dar clases para subsistir, cuando esta regularización de su trabajo –muchas veces mal pagada– merma el tiempo y la creatividad que pudiera dedicarse a la composición musical. De allí se explica en tantos casos la sequía compositiva y creadora de quienes hubiesen podido dar más:

He tratado de compaginar mis actividades pero no es posible. El que se dedica a una de estas cosas debe abandonar las otras. Me explico: si uno quiere ser concertista, tiene que dedicar todo el tiempo, toda la vida a la práctica del instrumento y a la mecánica que exige el concierto, la presentación, el escenario, los viajes (...) Es muy difícil hacer a satisfacción completa las tres cosas. Ser compositor también exige un tiempo completo. El compositor no puede dedicar tiempo a una cosa que lo aparte de la creación. Y la pedagogía también exige bastante, de manera que las tres actividades son difíciles de compaginar (Antonio Lauro en "La Cultura es Noticia", cita tomada de Bruzual, 1998).

Por eso aludimos a la década de los 70 como de mayor tranquilidad para el autor, con mayor disposición de tiempo para hacer lo que pre-

tendía. Cierta que continuaba con su cátedra de guitarra, como lo haría casi hasta la muerte, pero, económicamente, las jubilaciones de sus anteriores obligaciones le proveían de mayor calidad de tiempo para pensar y actuar.

Volvió a los conciertos con la disciplina de que era capaz y que era su marca de trabajo. Codificó un sistema de ensayos regular para su rutina diaria y desde 1970 empezó a participar tanto en giras nacionales como internacionales difundiendo él mismo su obra y otros trabajos y arreglos. Como era un creador bastante ordenado existen los manuscritos que en forma de diario mantuvo, con las observaciones respecto a su trabajo guitarrístico. El siguiente párrafo es tomado del libro de Bruzual en donde se reproduce este esquema:

En 1971 codificó su entrenamiento por medio de un registro que se conserva en uno de sus cuadernos. Allí se puede comprobar su repertorio y su método de estudio, combinando piezas de técnica básica diaria con el repaso alternado de las piezas. Las escalas diatónicas (digitadas por él mismo), una escala cromática, los arpeggios y un apartado de varias piezas que aparecen prácticamente todos los días.

1 *María Luisa, Gavota de Bach, Estudio Mi Mayor de Aguado y dos Canciones de Schumann (arreglos Lauro)*

2 *La ci darem, El Negrito, La Gatica, Andreína, Alemanda de Bach, Madre en la Puerta -Villanesca*

3 *Don Ramón, El Totumo de Guarenas, Petronila, la Tarantela de Castelnuovo-Tedesco*

4 *Variaciones sobre un tema de Mozart de F. Sor; Courante de Bach, Cueca Chilena, 7 Cocineras -popular, y Natalia*

5 *Gavota de Bach, Estudio de Coste y Angostura*

6 *Adiós a Ocumare de Landaeta*

8 *Preludio en Re Menor de Bach y el Estudio en Arpeggios en Re Mayor de Tárrega*

12 *Fuga a dos voces (Bruzual, 1998).*

Pero además de viajar por el país extensamente dando diversos conciertos y recitales, se inicia para Lauro en los años 70 la etapa de un reconocimiento internacional sostenido y creciente hacia su persona. En 1978, la Casa de las Américas en la Habana, Cuba, le rindió especial homenaje en el "I Encuentro de Guitarristas de la América Latina y el Caribe". Esto tuvo diversas implicaciones para Lauro y mucho signifi-

cado interno por varias razones: ya desde su ruptura con el partido Acción Democrática en la década de los 60, su afinidad e ideas políticas iban más cerca del socialismo que de la socialdemocracia. Tenía particular admiración por lo que sucedía en la isla e incluso, luego de haberla visitado varias veces, llegó a comentar que le gustaría pasar sus últimos días allí. Por otra parte, el que se haya singularizado un homenaje de tal relevancia hacia Lauro es algo que denota el conocimiento minucioso de su obra por parte de varios de los músicos cubanos. Éstos estaban muy bien formados en escuelas extranjeras y adelantaban música de vanguardia en diversos géneros. Uno de estos ejemplos, y que seguramente tuvo mucho que ver con que se reconociese continentalmente el trabajo de Antonio Lauro, fue el gran compositor cubano Leo Brouwer. De los días en la Habana varias fotos les vinculan, y siendo Brouwer, amén de compositor prolífico un intérprete de altura en la ejecución guitarrística, su criterio era de especial valor para juzgar a quien debía dedicarse este evento.

Estuvo casi 20 días en la isla siendo ésta su segunda visita, pues anteriormente había viajado con la Orquesta Sinfónica de Venezuela cuando todavía la dictadura de Fulgencio Batista regía en Cuba. Además de conciertos, dio un curso de interpretación sobre su obra, y el Ballet Nacional de Cuba, dirigido por la reconocida bailarina Alicia Alonso, presentó un programa llamado "Danza con la Guitarra de América", bailando piezas de distinguidos compositores latinoamericanos entre ellos Agustín Barrios Mangoré, Heitor Villalobos, el joven cubano Leo Brouwer y el propio Lauro (Bruzual, 1998). En esta estadía se conjugaron para el compositor venezolano numerosas cosas en las que él creía firmemente: música y talento latinoamericanos con mensajes propios, una comprensión de su obra y el reconocimiento de las nuevas generaciones de artistas. Además de haber sido el primer homenaje deliberado hacia su obra y persona, era uno que contenía imbricadas varias de sus creencias sociales y artísticas.

Hacia el final de la década, y ya con un nombre que trascendía las fronteras del país, Lauro recibió una invitación que luego daría curso a otras más en suelo europeo. Se trata del que fue el VII Encuentro de la Guitarra en Castres, Francia, celebrado en el mes de junio de 1979. Su presencia fue de un enorme éxito y volvió al año siguiente para el

VIII Encuentro. En ambas oportunidades dio conciertos y clases magistrales de interpretación sobre repertorio guitarrístico y su obra en particular. Durante el segundo encuentro cabe destacar que el programa que representó contenía sólo obras de compositores venezolanos y que el público se emocionó grandemente exigiendo más presentaciones al maestro, vuelto embajador de varios compositores venezolanos además de sí mismo. De allí, y gracias a la iniciativa de los guitarristas John Williams y Paco Peña, se le sugiere presentarse en Inglaterra, lo que culminaría en un concierto a casa llena en la prestigiosísima sala de recitales Wigmore Hall, el 26 de julio de 1980. Este concierto es uno de los que se pueden considerar como cúspide en la carrera concertista de Lauro, ya que fue de más de hora y media completamente sobre obras suyas. Tal cosa, interpretar un programa entero con obras propias, no ha sido igualado por ningún otro venezolano y, mundialmente, pueden contarse con los dedos de la mano quienes tal mérito hayan logrado.

En 1981 participó en una maratónica gira nacional por muchísimas ciudades de Venezuela y al final del año fue a la ciudad de Alessandria, Italia, donde además de interpretar un concierto fue a formar parte de un jurado en el que se le rindieron especiales honores. En 1982 volvió a Europa y dio un Concierto en el auditorio de la Mansión de la Radio en París, y volvió a ser jurado de un concurso internacional. Este concierto, última de sus famosas presentaciones internacionales, fue uno sobre el que el maestro se refirió siempre como relevante y significativo en su carrera.

La Guitarra volvía a resonar en sus manos y el mundo oía de su autor los valeses cómo él mismo los había concebido. En adelante, Lauro volvió a sus inicios: el trabajo como intérprete en conciertos con calurosos aplausos y el reconocimiento masivo del público. La relación con la guitarra, una unión de cerca de cuarenta años, se mantenía como su más firme anclaje a la tierra. Como él mismo diría:

No sé si su forma, su sonido, la intimidad de ella me hizo tenerle algún amor que ha perdurado toda la vida. Yo creo que ha sido el amor más constante que he tenido yo. A la vez correspondido porque hay una cosa con el instrumento, con la guitarra, debe ser así con todos los demás, pero con la guitarra muy excepcionalmente: si a la guitarra se le

pasa la mano todos los días y se quiere y se le hacen sus escalas, ella corresponde sonando muy bien. Pero en lo que uno se descuida un poco y la olvida, ella le reclama y lo castiga. Porque suena espantosamente mal y no da lo que uno quiere y ejecuta una especie de venganza por haberla abandonado. De manera que me veo obligado a estar con ella constantemente (entrevista con Isa Dobles, Gran Archivo).

Después de tan intensa actividad como concertista, Lauro se retiró de los escenarios a apurar el trabajo de sus composiciones. El año 1982 probaría ser conflictivo para su salud y a partir de allí se concentró en trabajar y ordenar lo que había compuesto. Luego de saberse tan reconocido a nivel mundial, la reflexión que hacía sobre su obra era más real que modesta:

Creo que logré algo pues (mis obras) se han tocado, se han publicado, las tocan los guitarristas en el mundo entero y creo que he logrado no solamente hacer algo que gusta en el mundo entero sino representar a Venezuela. Porque el orgullo es que cada vez que se toca un valse en Tokio, en Londres o en París, es que es Venezuela la que está sonando.

El país le retribuiría honores a quien honores le había dado. Cinco días antes de su cumpleaños, el 28 de julio de 1977 su ciudad natal, Ciudad Bolívar, le declaró “Hijo Ilustre”, consideración que Lauro tuvo siempre por la más alta recibida. Además de esto, fue objeto de múltiples condecoraciones como la Andrés Bello, o la Orden Diego de Losada. El corolario a esta secuencia de reconocimientos lo cerró el Premio Nacional de Música en 1985.

El compositor llevaría hasta sus últimos días tres recuerdos que representaban para él los mayores honores de su vida. En ese orden los repetía:

1. El que Ciudad Bolívar lo declarase “hijo ilustre” de la Ciudad. Este honor era para él el más alto de todos.
2. El Homenaje que se le brindó en la Casa de las Américas en la Habana en 1978.
3. Los festivales de Guitarra en Castres, Francia, y los conciertos dados en gira tanto en Radio Francia Internacional como en el prestigioso Wigmore Hall de Londres, a casa llena. Estos eventos sucedieron en 1979, 1980 y 1982 respectivamente.

La experiencia orquestal

La Orquesta Sinfónica de Venezuela fue una institución donde Lauro trabajó hasta jubilarse y donde a pesar de sus primeras aspiraciones de participar, debió su presencia a lo fortuito. Fundada casi a la par que el Orfeón Lamas a comienzos de la década de los treinta, la OSV tardaría más tiempo en consolidarse por el hecho de que necesitaba en sus filas una variedad de instrumentistas especializados. Esto se suplió con la incorporación de una pléyade de maestros venidos de varios países a hacer vida en el nuestro.

Lauro ingresó a sus filas casualmente debido a una obra que necesitaba percusionistas en mayor cantidad que la que había, en particular, por la ausencia de quien se encargase de interpretar el xilófono. Lauro tomó la partitura y se la llevó para estudiarla participando en la representación y quedando a cargo del instrumento durante todo el tiempo posterior a partir de allí. Para el momento en que hablamos, 1947, no había siquiera competencia posible, ya que la cátedra de percusión no existía en nuestras escuelas de música y Lauro tuvo que desarrollar su propia técnica para interpretar este difícil instrumento y también el campanelli.

Ahora bien, parte de la experiencia fundamental que Sojo procuró para los estudiantes de música era que, tanto el Orfeón como la Orquesta, fuesen sus instrumentos de trabajo cercano. Muchos de ellos fueron participantes como músicos en ambos y fue allí, en una de las dos instituciones o quizás en las dos a la vez, donde muchos de ellos lograron oír sus trabajos inicialmente. Recuérdese además que al comienzo la orquesta se mantenía a costa de los mismos músicos y que fue el acicate de Sojo quien logró que la orquesta tuviese ingresos fijos y sostenidos a partir de la década de los 40.

También la participación en la Orquesta significó, en el caso de Lauro, una ocasión para estar en contacto con muchos músicos de altísimo nivel. Esto es cierto, tanto en el caso de los profesores integrantes como para distinguir a los directores que estuvieron a cargo de la agrupación, y aquellos que fueron invitados a conducirla. Se puede decir que toda una constelación de estrellas musicales de valía universal pasó por la orquesta y que Venezuela fue además sede de festivales que congregaron a los mejores compositores de Latinoamérica en va-

rias oportunidades. Nombres como Furtwängler, Stravinsky, Celibidache, Klemperer, von Karajan, Ormandy, Boulez, Villalobos, fueron parte de los músicos con los que la orquesta pudo departir y crecer.

Hubo igualmente viajes al exterior. Lauro fue en ellos a Colombia en 1951, a la Habana en 1953, a Curazao en 1962 y a Puerto Rico en 1963. Fue asimismo la oportunidad de aventurarse en el campo de la dirección orquestal. En resumen, la orquesta fue una escuela de muchas cosas que le enriquecieron singularmente como músico. Normalmente un guitarrista se ve apartado de todas estas experiencias por el simple aislamiento que provoca la soledad que impone la Guitarra. Pero Lauro aprendió mucho por estudio y por vivencia en la orquesta en donde fue músico de fila, director, compositor y luego, como no podía faltar según sus profundas convicciones gremiales, miembro de su junta directiva.

Fue electo para el periodo 1959-1960 y estuvo al frente de la institución cuando cumplió sus primeras tres décadas y celebraba el haber dado más de quinientos conciertos. Hubo también durante su presidencia un paro declarado por los músicos en razón de los ingresos que requería la orquesta. Lauro fue ampliamente solidario con la situación para mejorar el ingreso de los músicos quienes habían mantenido sus mismas condiciones salariales desde hacía años. En una temporada posterior, 1966-67, volvió a la Junta Directiva como vocal y finalmente se jubiló como ejecutante en 1969.

El cenit de la vida le fue generoso a Antonio Lauro. Su nombre crecía en razón de las innumerables horas invertidas en trabajo solitario, fijando la alquimia que haría sonar la guitarra. Era en su reloj el tiempo de la siega, según el Eclesiastés.

Los últimos días, 1986

El llamado "Pacto de Punto Fijo" jamás se reformó luego de consolidado y fue perdiendo por ello, y con el paso del tiempo, la funcionalidad para la que fue creado. De un convenio de fuerzas vivas para sostener la democracia contra el posible embate de fuerzas intestinas, degeneró en el clientelismo político que sostuvo entre 1973 y 1989 dos partidos con opciones reales de triunfo mientras que los demás, sobre todo por efectos del diseño electoral, no pasaban más allá de ser convidados de piedra en el juego con mínima representación legislativa.

A decir verdad, el bipartidismo del que se acusa a este sistema no fue nunca fluido ni completo. Por el contrario, pudiera verse todo desde otra perspectiva como las fases de un partido, AD, que pretendió la hegemonía total sobre el sistema lográndola sólo en un par de ocasiones. Decir si la Democracia Cristiana a través de su partido COPEI fue un polo real de poder equivalente es arriesgado y quizás inexacto porque el partido logró sólo un triunfo real en toda su existencia, ya que las primeras elecciones que ganó fueron por división dura y abierta del que pretendía ser partido hegemónico. Además, sus presidentes, los dos que produjo, jamás disfrutaron de un viento a favor en el parlamento como sí lo tuvieron varios presidentes del partido blanco.

La propia tendencia a delegar poderes y más poderes institucionales en la figura presidencial se había acentuado desde la primera Presi-

dencia de Carlos Andrés Pérez (1974-78) y continuaría en los demás periodos llegando al extremo con Jaime Lusinchi (1984-88) cuando a través de él, la directiva del partido controlaba la mayoría absoluta en ambas cámaras del Congreso, todos los gobernadores y todos los alcaldes existentes. Estas disfunciones que fueron creciendo dentro del sistema democrático, unidas a una imprevisión estructural del pacto que aceptaba el desarrollo económico sólo promovido y planificado por el Estado, creaba y amparaba unos grados de intromisión oficial por una parte, o de complicidad por otra, que amputaron casi de cuajo la creatividad empresarial real.

Las fortunas económicas en Venezuela no nacían del esfuerzo de empresas que vendían a precios reales, pagaban impuestos y creaban empleos, o de la intermediación financiera en el caso de los bancos. Nacían abruptamente de aquellos que, como apóstoles, estuviesen más cerca del Mesías de turno, entiéndase bien, del Presidente cuyos poderes aumentaban sin que el sistema se preocupase por contenerlos racionalmente. Tal metáfora entre apóstoles y favoritos de la autoridad no es defectuosa para demostrar el grado de rapiña que se cernía sobre el poder político, único trampolín para crear riqueza en un país donde el nivel de intromisión estatal en la iniciativa privada de negocios ha sido siempre alta.

Para colmo de males, los ingresos petroleros, luego de un asomo de caída de precios durante el Gobierno de Herrera (1978-1983), tuvieron un nuevo boom debido al conflicto entre Irán e Irak. Esto aumentó inesperadamente los ingresos nacionales de nuevo llevando las cotas de precio del barril más alto, pero echó por tierra todas las intenciones de reformas económicas con que al principio se había pretendido conducir aquel "país hipotecado". Probablemente nuestra tendencia a no remover mucho el agua para no enturbiarla, tomando sólo la parte más clara que se ve en la superficie, ha influido muchas veces para que nada cambie realmente.

La Venezuela musical

Como contraparte al desastre político y económico de comienzos de los 80, la cultura en Venezuela, promovida desde el Estado por la democracia, comenzaba a reportar ingentes frutos según el grado de

empeño invertido. Las escuelas de música al estilo de los conservatorios como la Escuela José Ángel Lamas, se habían multiplicado y producían un número de egresados que aumentaba la caterva de profesionales en el país. En la Guitarra, el trabajo consecuente de varios profesores, además de Lauro y Pérez Díaz, aumentaba el fervor y conocimiento masivo por el instrumento. Para esta época varios de los más destacados alumnos de Lauro habían tomado rumbo internacional y se perfeccionaban en los mejores conservatorios del mundo.

Otras ideas musicales germinaban lentamente debido a su tamaño. El sistema nacional de orquestas juveniles comenzaba una etapa mayor de crecimiento interno y trataba de ajustarse a los tiempos de crisis económica que le imponía la democracia post 70. Estas orquestas, junto a su modelo educativo claramente diferente del patrón académico que había trabajado Vicente Emilio Sojo, verdaderamente masificaron la música académica en Venezuela, lo cual no siempre fue estéticamente positivo. Pero, además, estas orquestas sirvieron de palestra para que muchos músicos, guitarristas incluidos, tuviesen dónde interpretar conciertos para sus instrumentos que, en un país como el anterior, de 4 ó 5 orquestas cuando mucho, no les permitía. Las obras de Lauro vieron luz en estos conciertos y su Concierto para Guitarra fue varias veces interpretado por orquestas nuevas con músicos jóvenes.

Algunas consecuencias positivas de aquel sueño vuelto pesadilla llamado "La Gran Venezuela" influyeron en la música. Varios talentos nacionales en diversas disciplinas se ventilaban en otros países trayendo luego con ellos aires de las corrientes que se manejaban a nivel mundial. Esto aumentó el nivel de la interpretación y el trabajo musical en Venezuela, pues lo enriqueció notablemente. En cierta forma se mantenía la tesis de Calcaño con respecto a los géneros musicales: las influencias que venían de afuera se mezclaban con el bullir de un pueblo marcadamente musical y volvían luego al exterior con una patente distintiva de haberse macerado en un país tropical.

Los vales de Antonio Lauro y su música toda se fueron volviendo tema de culto en las academias musicales, al tiempo que la enseñanza de la Guitarra se masificó como nunca antes en el mundo. Comenzó a aparecer discografía enteramente dedicada a su trabajo dándole la importancia, singularidad y reseña que merecía. La demanda sobre

nuevo repertorio de tantos y tantos nuevos aficionados a la guitarra le tomó preparado y en los últimos años su persona fue objeto de homenajes y reconocimientos nacionales e internacionales.

El silencio

Lauro fue durante toda su vida un hombre de muy buena salud, lo que se comprueba en las poquísimas dolencias que quedaron registradas a lo largo de su existencia. Incluso, en tiempos de su reclusión en la prisión de San Juan de los Morros durante la dictadura perejimenista, sólo manifestó haber sufrido algún que otro percance estomacal, pero nada serio ni con consecuencias.

Hombre de hábitos rigurosos y medidos en lo personal, fue sin embargo fumador desde muy joven, lo que se comprende pues entonces y para su generación no tenía el cigarrillo ni el tabaco en general, el estigma con que hoy se le acompaña y publicita. De hecho, los estudios que comienzan a vincular seriamente a la nicotina con enfermedades cardiovasculares y ciertos desarrollos de tumoraciones malignas son relativamente recientes.

Para la Venezuela a la que pertenecía Lauro las compañías tabacaleras eran, en cambio, poderosos patrocinantes artísticos y culturales, y el cigarrillo era parte de los hábitos regulares de muchos intelectuales. Es fácil imaginarse a quien se dedicaba con tanto ahínco a la producción y composición musical fumando concentrado sin percatarse de mayores o posteriores secuelas allá por los años 40 ó 50. Esto le produjo a la larga, unido a una vida relativamente sedentaria, problemas arteriales que se subsanaron posteriormente con una operación de "by pass" que le volvió a colocar temporalmente en buenas condiciones. Sin embargo, otro problema de salud menos pensado le enfrentaría, esta vez sí, con repercusiones adversas definitivas.

Lauro era un hombre bastante alto, de contextura y piel blanca debido a su herencia europea, matizado este color con algunos lunares. Uno de estos estaba en el pie derecho y fue durante mucho tiempo causa de pequeñas molestias sin que se le considerase motivo de cuidados o atenciones mayores. En el año de 1982, luego de una pesquisa médica en torno al lunar alentada por sus familiares, se le detecta un melanoma con pronóstico grave, que es extirpado de inmediato.

Natalia Lauro, hija del compositor, fue quien le acompañó a la clínica donde realizaron el primer diagnóstico sobre este melanoma. El médico no fue optimista e incluso se aventuró a dictaminar que este tipo de tumoraciones malignas tenía muy mal pronóstico, y que el paciente tendría a lo sumo 4 años más de vida. El dictamen se cumplió casi al pie de la letra para enorme pesar del mismo galeno, amigo personal del maestro Lauro. Además, tanto el maestro como Natalia guardarían este diagnóstico en secreto para aliviar cualquier posible pesar en la familia.

La anécdota familiar refiere que luego de la operación, por una razón u otra, el vaciado inguinal de ganglios que usualmente se practica posterior a estos casos no fue hecho de inmediato, lo cual seguramente motivó algún tránsito celular que a su vez pudo haber promovido la metástasis del soma canceroso. Si esto fue así, cabe decir que tomó comparativamente bastante tiempo para que el tumor se expandiera. Mientras tanto, Lauro gozó de relativa buena salud. Durante la etapa que comprende esta intervención y su posterior deceso, hechos entre los que median unos 4 años, el maestro siguió con un ritmo de vida y trabajo habitual, incluso viajando y recibiendo múltiples reconocimientos en varios países. En 1985 recibió tratamiento de quimioterapia mensualmente sin mayores complicaciones, siempre cumpliendo con un horario de trabajo completo y bastante dedicado a la revisión de su obra. Poseía ya para ese entonces el seguro incentivo interno que le obligaba a moverse dentro de un tiempo que corría rápidamente en reversa para él.

Hay que acotar sobre el problema cardíaco diagnosticado que el maestro nunca logró dejar de fumar a pesar de la insistencia de todos a su alrededor y de las múltiples prohibiciones y advertencias médicas que recibió. Incluso su hija Natalia abandonó el hábito por dar un ejemplo en casa, pero para él fue imposible, o simplemente nunca se determinó firmemente a hacerlo. Lauro solía manifestar que el tabaco negro, al que era particularmente aficionado, tenía menos secuelas negativas que el tabaco procesado o rubio. Por ello, y aun cuando la vigilancia familiar y de algunos de sus alumnos era constante, siempre encontraba refugios para esconder los *Fortuna*, *Continental* o *Negro Primero* que, sin filtro y con una boquilla, gustaba tanto fumar.

Se deduce de todo este cuadro, y sabiendo de su voraz curiosidad por aprender de todo, que Lauro fue consciente de la gravedad de su enfermedad, tanto cardíaca como cancerosa, en todo momento. Él estaba al corriente del vaticinio médico que sobre su salud pendía desde 1982, y siguió siempre adelante con esa firmeza y serenidad con que sus allegados y amigos invariablemente le recuerdan, todo a pesar de que se puede vislumbrar claramente cuánto sabía sobre el próximo e inevitable desenlace.

Recibió el Premio Nacional de Música incluso con buen humor y chanzas, haciendo alusión a lo conveniente que le caían “esos realitos” para pagar algunos de los tratamientos que recientemente había recibido, los cuales habían sido particularmente costosos. La enfermedad sirvió para hacerle ver que había que moverse rápido en arreglar lo que nos dejaba musicalmente. Había que ordenar maletas rápido y en silencio para el viaje que se acercaba.

Cabe señalar una vez más para el lector de este trabajo, que la profesión musical en Venezuela ha sido casi siempre un apostolado contra toda circunstancia económica. El maestro no fue ninguna excepción. Lauro vivió alquilado toda su vida en las diversas residencias donde habitó y fue recién, a comienzos de la década de los sesenta, y usando la magra herencia que le dejase su madre, sumada a sus ahorros, como pudo por fin comprar la casa donde viviría hasta el final de sus días en El Cafetal. De acuerdo a lo descrito, el carro en que sus alumnos le recuerdan durante muchos años era un Volkswagen escarabajo, símbolo de una modestia material que daba mayor acento a otros valores personales. Los viajes que hizo, ya en la cúspide de su carrera, fueron todos financiados por los patrocinantes de los eventos. El maestro vivía ligero de equipaje siempre, llevando dentro de sí y en su guitarra lo que más valoraba.

En abril de 1986 comenzó la decadencia física que, para su bien y el de sus allegados, fue intensa pero breve. Luego de manifestar fuertes malestares físicos los cuales en un principio se confundieron y asociaron con nuevas dolencias cardíacas, es hospitalizado en la Clínica Metropolitana de Caracas para ser chequeado por sus médicos habituales. En este sentido vale destacar que todos sus galenos tratantes tenían especial aprecio y deferencia por el Maestro habiendo sido al-

gunos de ellos músicos en diversos grados de afición o coralistas en alguna de las agrupaciones que él dirigió. Todos conscientes de su valor y obra. De esos días finales su hija Natalia tiene en memoria una anécdota manifiesta que refleja los últimos instantes antes de llevarlo a la clínica:

Papá había cenado y estaba en su habitación cuando de repente me llamó manifestando que se sentía mal, que había que llevarlo a la clínica. Yo estaba en el piso de debajo de la casa y él en el de arriba. En ese momento yo subí y el bajó, de tal manera que nos encontramos en el entrepiso, que tiene un descansillo. Allí él me abrazó con fuerza y yo percibí que no se sentía bien. De alguna manera él ya presentía la cercanía de su final (Natalia Lauro, Testimonio).

Al ser ingresado en Terapia Intensiva, el cuadro clínico manifiesta un desarrollo complejo que los médicos no aciertan a comprender en un primer momento. El maestro no reacciona coherentemente, ni siquiera ante la voz de sus familiares más allegados, y no responde bien a la terapia medicamentosa. La tomografía del día siguiente revelaría la causa radical de todo este triste acertijo: el cáncer, antiguo melanoma nacido en un lunar en su pie, había hecho metástasis a su cerebro tocando allí la última fase que lo mantenía entre nosotros. La luz que hacía la música empezaba a titilar.

Dado el estado grave en que se encontraba, y según recomendación médica, se le retiró de la Unidad de Cuidados Intensivos y fue colocado con sedantes a partir del día miércoles 16 en un cuarto normal de la clínica. Su agonía fue, cuando menos, indolora. Una anécdota de amor filial es que su hija tuvo la iniciativa de colocarle unos audífonos con el concierto que diera él mismo en Radio Francia durante 1982, evento que siempre señaló como de los más logrados en toda su carrera. La música que salió de su mente volvía con el agradecimiento de todos a su autor y arrullaba sus últimos instantes terrestres.

El día 18 de abril a las 4 pm, con su hijo Leonardo, el Niño, presente, y justo cuando otros familiares tomaban en el cafetín de la clínica una mínima pausa de las guardias realizadas, el rítmico corazón de Antonio Lauro hizo silencio y el concierto sereno de su palabra pausada se terminó. Venezuela perdía con él un hombre cuidadoso y fino, de los

que se tarda mucho tiempo en construir; ganaba sin embargo un espejo donde mirarse y reconocerse.

Se cerraba con su desaparición física un capítulo brillante de nuestro desarrollo musical pero a la vez –y he aquí la grandeza labrada a través de la constancia– se habían sentado las bases para que viniesen muchos más tras el hilo vivencial que había dejado el maestro. Lauro fue un brillante Guitarrista, Compositor, Docente, Cantante, Arreglista, Demócrata, todo sin mayores afectaciones ni escándalos, en mecánico ajustado sencilla y precisamente a su patrón de vida. Se habría enorgullecido muchísimo de saber que, a nuestro juicio, había sabido seguir los pasos indicados por Vicente Emilio Sojo entregando él a su vez el testigo generacional con muchos avances realizados. El diario *El Nacional*, recogiendo de inmediato el enorme sentimiento de pérdida que embargaba a la Nación, le dedicó al día siguiente de su muerte, su elocuente Mancheta con una frase simbólica del suspenso de todos: “4 Corcheas de silencio” (El Nacional 19/04/1986).

Las guitarras de Lauro

Desde aquella primera *Ibáñez* que Lauro recuerda haber buscado entre las cosas que eran de su padre luego de oír a Barrios en 1932 para poder tocar una guitarra, tuvo más tarde varios instrumentos a lo largo de su vida. Incluso, como curiosidad, existe un artefacto ideado por él y que corrientemente llamaba “la tabla”: es una Guitarra sin caja de resonancia que puede doblarse sobre sí misma para hacer más fácil su transporte casi como un maletín. Era más que todo un vehículo de estudio para cuando se estaba de viaje de forma de no perder la posibilidad de practicar y “echar dedos” aun estando en un lugar distante a casa.

De resto, un recuento de sus instrumentos y el afecto que por cada uno de ellos tenía lo dan sus palabras durante un programa Gran Archivo con Isa Dobles:

Actualmente tengo como 7 u 8 guitarras, pero entre ellas tengo dos guitarra famosas que son de un constructor español, Ramírez, y una maravillosa guitarra de un constructor alemán, Hermann Hauser. Y la que más quiero: una que me regaló un constructor venezolano. Puedo decir venezolano aunque no lo sea de origen, es decir es extranjero

pero vive desde hace como 30 o 40 años aquí, Ramón Blanco. Él me hizo una guitarra que es una belleza y una maravilla de sonido y a la cual estoy muy acostumbrado. Ha sido mi última guitarra. La primera fue una Ibáñez, que era de mi padre. Pero esa guitarra, cuando yo obtuve una nueva alemana Wettengel, pasó a manos de mis hermanas y entre mis hermanas, y los hijos de mis hermanas, se ocuparon pues de acabar con ella.

Esta *Ramírez*, hecha por José Ramírez III por cierto, fue la Guitarra que en un conjunto de tres se mandara a hacer para el trío Raúl Borges anteriormente mencionado con los guitarristas Flaminia de De Sola, Antonio Ochoa y el propio Lauro. La *Wettengel* mencionada es, en cambio, aquella que fuese llevada por su esposa María Luisa Contreras hasta la prisión de San Juan de los Morros para poder estudiar y “no perder el tiempo”. Es la que recuerdan sus compañeros de prisión en los conciertos educativos que allá agenciaban. Es en ella donde Lauro interpreta por primera vez sus composiciones clásicas Sonata y Suite Venezolana para Guitarra. La Guitarra que menciona, hecha por el Luthier hispano-venezolano Ramón Blanco, le fue entregada justo antes de uno de sus viajes a Francia y de inmediato se adaptó a ella. Blanco la bautizó la “María Luisa”, siendo él mismo un consecuente admirador del trabajo del Maestro. Fue en ese instrumento en el que Lauro dio varios de sus últimos recitales.

Varios comentarios sobre Antonio Lauro

La Música de Antonio Lauro es un símbolo de universalidad para la cultura venezolana. Probablemente sea su nombre junto al de la pianista Teresa Carreño y el del guitarrista Alirio Díaz, los de los músicos más reconocidos que hemos tenido en todos los tiempos. Su música devolvió el valse al mundo de donde lo habíamos tomado hace 150 años, pero teñido ahora de acento venezolano. Sus otras composiciones, no menos universales, reflejan un dominio estético personal y profundo del lenguaje musical.

Con estos juicios como premisa quisimos colocar los comentarios de músicos de excepcional talento y recorrido que han dedicado buena parte de su trabajo a estudiar y divulgar la música del Maestro. Apenas supieron de nuestra iniciativa su respuesta no se hizo esperar y por ello les estamos muy agradecidos:

La música de Antonio Lauro abrió mis oídos (y los de toda una generación de Guitarristas en Europa) a la magia de la música venezolana. Él fue mi primera experiencia con la música de Sur América.

Lauro fue capaz de emocionarnos con sus ritmos y melodías a la vez que retornos como guitarristas. Yo pasé muchas horas estudiando sus trabajos más clásicos, como la Sonata, y disfruté mucho al grabarlos. Para mí fue la primera grabación dedicada por entero a un compositor.

Antonio Lauro merece ser reconocido y apreciado como el compositor que llevó la música del folklore venezolano al mundo clásico.

David Russell, Vigo, septiembre de 2005 (traducción del autor)

Gracias a su innata sabiduría poética, Antonio Lauro protagonizó el milagro de universalizar lo particular. Vitalidad, lirismo, elegancia, picardía, nobleza, sencillez (...) son algunos de los rasgos que dibujan la sutil esencia del espíritu venezolano. Lauro supo retratar esa esencia por medio de un lenguaje propio, diáfano, desprovisto de vanidad y comprometido con la búsqueda de la belleza pura que sólo se revela a los grandes artistas.

Luis Zea, Caracas, diciembre de 2005

Como guitarrista, la música de Lauro me llena de satisfacción por la elegancia y destreza de su escritura; como compositor me maravilla su originalidad; como venezolano, me llena de orgullo y sentido de pertenencia.

Alfonso Montes, Stuttgart, agosto de 2005

Bibliografía

- **Aretz, I.** (1980) *Síntesis de la Etnomúsica en América Latina*. Monte Ávila Editores. Caracas.
- **Asuaje de Rugeles, A.; Guinand, M.; Bottome, B.** (1986) *Historia del Movimiento Coral y de las Orquestas Juveniles en Venezuela*. Edición de Cuadernos Lagoven.
- **Behague, G.** (1983) *La Música en América Latina*. Monte Ávila Editores, Caracas.
- **Bendahan, D.** (1997) *Hispanoamérica en la Música del Siglo XX*. Coedición de Monte Ávila Editores Latinoamericana, Fundación José Antonio Cordido-Freytes y el Fondo Cultural Hans Neumann.
- **Bruzual, Alejandro** (1995 y 1998) *Antonio Lauro*. Siderúrgica del Orinoco.
- **Caballero, M.** (1998) *Las Crisis de la Venezuela Contemporánea: 1903-1992*. Co-edición de Monte Ávila Editores Latinoamericana y la Contraloría General de la República. Caracas.
 _____. *Gómez, el Tirano Liberal*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas.
- **Calcaño, J.A.** (1985) *La Ciudad y su Música: Crónica Musical de Caracas*. Monte Ávila Editores, Caracas (primera Edición 1958, Conservatorio Teresa Carreño; Segunda Edición Ampliada, 1980, Fundarte)
- **Calzavara, A.** (1980) *Trayectoria Cincuentenaria de la Orquesta Sinfónica Venezuela 1930-1980*. Publicación conjunta de la Gobernación del Distrito Federal, Fundarte y la Orquesta Sinfónica Venezuela.
- **Castillo-Didier, M.** (1985) *Juan bautista Plaza: Una Vida por la Música y por Venezuela*. Consejo Nacional de la Cultura y el Instituto de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo: Colección de Investigaciones N° 4.
- **Coronil, A.** (1997) *The Magical State: Natur, Money and Modernity in Venezuela*. The University of Chicago Press. (Hay traducción al español)
- **Díaz, A.** (1984) *Al Divisar el Humo de la Aldea Nativa: Memorias de Infancia y Adolescencia*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas.
- **Helguera, J.** (1978) Entrevista a Antonio Lauro. Con motivo de el I Encuentro de Guitarristas de la América Latina y el Caribe, celebrado en la Casa de las Américas, Nov-Dic de 1978. (Accesible en Internet).
- **Hernández-Grillet, R.** (1987) *Geografía del Estado Bolívar*. Coedición de la Academia Nacional de la Historia y la Siderúrgica del Orinoco. Caracas.

- **Irwin, D.; Langue, F.** (2003) *Militares y Sociedad en Venezuela*. Co Edición de la Universidad Católica Andrés Bello y la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- **Lauro, A.** (1944) *La Formación de Orfeones y la Música Folklórica*. En Revista "Educación" Numero 29, Febrero y Marzo 1944, Caracas, Venezuela.
- **Lira-Espejo, E.** (1977) *Vicente Emilio Sojo*. Edición del Concejo Municipal del Distrito Sucre.
- **López-Contreras, E.** (1949) *El Triunfo de la Verdad: Documentos para la Historia Venezolana*. Edición Genio Latino, México, Distrito Federal.
- **Martínez, M.** (1992) *Esa Otra Historia*. Colección Estudios, Monografías y Ensayos, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Caracas.
- **Mc Kinley, M.** (1985) *Caracas antes de la Independencia*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- **Milanca-Guzmán, M.** (1993) *La Música Venezolana: de la Colonia a la Republica*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas
 _____. (1995) *La Música en el Tiempo Histórico de Cipriano Castro: Caracas 1899-1908*. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. Caracas.
- **Pantín, M.** (1985) *Antonio Lauro: Un Oriundo Calabrese*. En Revista "Incontri", Anno 14, Nº 123, Luglio 1985.
- **Peña, I.** (1955) *Música sin Pentagrama*. Editorial Sucre, Caracas.
- **Peñín, J.** (1987) *Antonio Lauro: una vida para la música hecha Guitarra*. Artículo en Revista Musical de Venezuela. Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo. Pp. 13-20
- **Picón-Salas, M.** (1953) *Los Días de Cipriano Castro: Historia Venezolana del 1900*. Ediciones Garrido, Caracas.
- **Pino-Iturrieta, E.** (Ed.) (1993) *Juan Vicente Gómez y su Época*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Caracas.
 _____. (1991) *Cipriano Castro y su Época*. Monte Ávila Editores. Caracas.
 _____. (2002) *País Archipiélago: Venezuela 1830-1858*. Ediciones de la Fundación Bigott, Caracas.
- **Plaza, J.B.** (1991) *Historia de la Música*. Ediciones del Consejo Nacional de la Cultura. Caracas.
 _____. (1966) *El Lenguaje de la Música: Lecciones Populares sobre Música* (Revisión y Prologo de Eduardo Plaza). Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela.

- **Quintero, I.** (1989) *El Ocaso de una Estirpe*. Fondo Editorial Acta Científica Venezolana, Colección Trópicos, Alfadil Ediciones, Caracas
- **Ramón y Rivera, L.** (sin fecha) *La Música Folklórica de Venezuela*. Monte Ávila Editores. Caracas.
_____. (1976) *La Música Popular de Venezuela*. Ernesto Armitano Editor. Caracas.
- **Salcedo-Bastardo, J.** (1972) *Historia Fundamental de Venezuela*. Edición de la Universidad Central de Venezuela.
- **Troconis de Veracochea, E.** (1992) *Caracas*. Editorial MAPFRE.
- **Uslar-Pietri, J.** (1970) *Historia Política de Venezuela*. Editorial Mediterráneo, Madrid.
- **Vannini de Gerulewicz, M.** (1966) *Italia y los Italianos en la Historia y en la Cultura de Venezuela*. Publicaciones de la Oficina Central de Información. Caracas.

Una Curiosidad Literaria:

- **Burgess, A.** (1982) *This Man and Music*. Hutchinson-London.

Semblanza de Antonio Lauro	9
Dos reflexiones y una anécdota	9
El Estudio del Maestro	14
Un viaje sonoro a todas partes	17
Ciudad Bolívar, 1917	18
Los italianos	19
Ciudad Bolívar	21
Los padres de Lauro	28
Nacimiento y primera infancia	30
La Muerte. La sorpresa.	32
Caracas, 1926	34
El mundo musical	35
Los Lauro en Caracas	39
La vocación musical	41
La Orquesta Sinfónica y El Orfeón Lamas	44
La guitarra, 1932	48
Vicente Emilio Sojo y la educación musical	50
Mangoré y el descubrimiento	56
Comienzan los estudios de Guitarra	59
Los Cantores del Trópico, 1938	61
El ambiente musical	62
Los Cantores del Trópico	65
Gira por Latinoamérica	69
Grabaciones discográficas: los pioneros	71
Disolución y consecuencias: el matrimonio	72
La composición musical, 1948	75
La música clásica	76
El Valse Venezolano: contrapunto de ritmos	80
Un encuentro para la posteridad:	84
Antonio Lauro y Alirio Díaz	84
La composición orquestal	88

La dictadura, 1950	92
Conspirador y preso	95
La obra clásica para guitarra	100
El trabajo coral	102
Algo curioso	104
La enseñanza musical, 1960	106
La cultura en democracia	107
El barítono de Venezuela	108
La Cátedra de Guitarra	111
El Trío Raúl Borges	114
Artista mundial, 1970	117
Intérprete famoso	118
La experiencia orquestal	124
Los últimos días, 1986	126
La Venezuela musical	127
El silencio	129
Las guitarras de Lauro	133
Varios comentarios sobre Antonio Lauro	134
Bibliografía	136

Biblioteca Biográfica Venezolana

Títulos publicados

Primera etapa / 2005-2006

1. Joaquín Crespo / Ramón J. Velásquez / Tomo I y Tomo II
2. José Gregorio Hernández / María Matilde Suárez
3. Aquiles Nazoa / Ildemaro Torres
4. Raúl Leoni / Rafael Arráiz Lucca
5. Isaías Medina Angarita / Antonio García Ponce
6. José Tomás Boves / Edgardo Mondolfi Gudat
7. El Cardenal Quintero / Miguel Ángel Burelli Rivas
8. Andrés Eloy Blanco / Alfonso Ramírez
9. Renny Ottolina / Carlos Alarico Gómez
10. Juan Pablo Rojas Paúl / Edgar C. Otálvora
11. Simón Rodríguez / Rafael Fernández Heres
12. Manuel Antonio Carreño / Mirla Alcibíades
13. Rómulo Betancourt / María Teresa Romero
14. Esteban Gil Borges / Elsa Cardozo
15. Rafael de Nogales Méndez / Mirela Quero de Trinca
16. Juan Pablo Pérez Alfonzo / Eduardo Mayobre
17. Teresa Carreño / Violeta Rojo
18. Eleazar López Contreras / Clemy Machado de Acedo
19. Antonio José de Sucre / Alberto Silva Aristeguieta
20. Ramón Ignacio Méndez / Manuel Donís Ríos
21. Leoncio Martínez / Juan Carlos Palenzuela
22. Ignacio Andrade / David Ruiz Chataing
23. Teresa de la Parra / María Fernanda Palacios
24. Cecilio Acosta / Rafael Cartay
25. Francisco de Miranda / Inés Quintero

Segunda etapa/ 2006-2007

26. José Tadeo Monagas / Carlos Alarico Gómez
27. Arturo Uslar Pietri / Rafael Arráiz Lucca

28. Daniel Florencio O' Leary / Edgardo Mondolfi Gudat
29. Morella Muñoz / Ildemaro Torres
30. Cipriano Castro / Antonio García Ponce
31. Juan Vicente González / Lucía Raynero
32. Carmen Clemente Travieso / Omar Pérez
33. Carlos Delgado Chalbaud / Ocarina Castillo D'Imperio
34. César Zumeta / Luis Ricardo Dávila
35. Carlos Soubllette / Magaly Burguera
36. Miguel Otero Silva / Argenis Martínez
37. Agustín Codazzi / Juan José Pérez Rancel
38. Pedro Manuel Arcaya / Pedro Manuel Arcaya Urrutia
39. Raimundo Andueza Palacio / Edgar C. Otálvora
40. Andrés Bello / Pedro Cunill Grau
41. Rómulo Gallegos / Simón Alberto Consalvi
42. Eugenio Mendoza / Carlos Alarico Gómez
43. José Gregorio Monagas / Agustín Moreno Molina
44. José Rafael Revenga / Carlos Hernández Delfino
45. Gustavo Machado / Manuel Felipe Sierra
46. Rafael Arias Blanco / Manuel Donís Ríos
47. José María Vargas / Carolina Guerrero
48. Mario Briceño-Iragorry / Laura Febres
49. José Antonio Ramos Sucre / Alba Rosa Hernández Bossio
50. Laureano Vallenilla Lanz / Elsa Cardozo

Tercera etapa / 2007-2008

51. Francisco De Venanzi / Sonia Hecker
52. Antonio Leocadio Guzmán / Rogelio Altez
53. Antonio Guzmán Blanco / María Elena González Deluca
54. Isacc J. Pardo / María Ramírez Ribes
55. Julián Castro / Tomás Straka
56. Carlos Eduardo Frias / Edgardo Mondolfi Gudat
57. Arturo Michelena / Javier Duplá
58. Diógenes Escalante / Maye Primera Garcés

59. Juan Vicente Gómez / Simón Alberto Consalvi
60. Tulio Febres Cordero / Ricardo Gil Otaiza
61. Lucila Palacios / Carmen Mannarino
62. José Cortés de Madariaga / Antonio Sánchez García
63. Rafael María Baralt / Lucía Raynero
64. Manuel R. Egaña / Luis Xavier Grisanti
65. Antonio Lauro / Ivo Hernández
66. Juan Antonio Pérez Bonalde / Antonio Padrón Toro

Este volumen de la Biblioteca Biográfica Venezolana se terminó de imprimir el mes de septiembre de 2007, en los talleres de Editorial Arte, Caracas, Venezuela. En su diseño se utilizaron caracteres light, negra, cursiva y condensada de la familia tipográfica Swift y Frutiger, tamaños 8.5, 10.5, 11 y 12 puntos. En su impresión se usó papel Ensocreamy 55 grs.

La biografía es un género que concita siempre una gran atracción entre los lectores, pero no menos cierto es el hecho de que muchos venezolanos notables, más allá de su relevancia, carecen hasta ahora de biografías formales o han sido tratados en obras que, por lo general, resultan de difícil acceso.

Todo lo que contribuya a reducir la desmemoria de los venezolanos se me antoja como tarea principal de los tiempos que corren. Si nos cuesta relacionarnos con el pasado porque lo desconocemos, lo malinterpretamos o lo explotamos a nuestro antojo, una manera de volverlo diáfano y plural es recorriendo las vidas de quienes lo han forjado. Allí yace un múltiple espejo donde nuestro rostro se refleja en mil pedazos, tan variados como compleja y fascinante ha sido nuestra hechura de país.

Antonio López Ortega

Para entender nuestra historia, hay que conocer a sus protagonistas. Son ellos los que dieron forma a nuestra identidad actual. De ahí el estimable valor de poder leer sus biografías.

Isaac Chocrón

Antes que tratar de adivinarlo mediante ilusorios horóscopos, el verdadero futuro hay que aprender a leerlo en las obras y logros del pasado. Nada mejor, por tanto, que una colección de biografías de venezolanos distinguidos, de vidas esenciales de nuestra historia, para entrever el porvenir del país que nos espera.

Eugenio Montejo

Antonio Lauro

Biblioteca
Biográfica
Venezolana

Ivo Hernández

Antonio Lauro nació en Ciudad Bolívar en 1917. El paisaje del río inmenso lo acompañó en sus primeros 9 años. En 1926, huérfano de padre, la familia se traslada a Caracas. Aun cuando la ciudad no tenga más de 150.000 habitantes, al poco tiempo el ambiente intelectual va dando giros hacia la modernidad que le prometen al guayanés una adolescencia propicia al arte de la música y de los valores culturales. Van apareciendo novelas como *Doña Bárbara*, *Cubagua*, *Las lanzas coloradas*, y los poemas de Ramos Sucre. Los estudiantes del 28 sacuden el ambiente. Pero, fundamental para Lauro, y como proezas del espíritu, se fundan la Orquesta Sinfónica de Venezuela y el Orfeón Lamas, bajo la dirección del maestro Vicente Emilio Sojo. A estas instituciones se vinculará Lauro desde muy temprano y para el resto de su vida, en el xilófono, como cantante, compositor, intérprete y director.

"A ese músico en ciernes (...) le faltaba una parte esencial para ser el que luego conoceríamos: la guitarra. Su arribo sería casual, casi fortuito, pero le daría sentido a la música y a la memoria de aquel joven que no sabía entonces cuánto se podía hacer con seis cuerdas..." Así lo escribe el profesor Ivo Hernández en esta biografía que es, a un tiempo, una espléndida historia de la música venezolana que se afirma a partir de aquellas décadas. De la mano de Sojo, Lauro descubre las maravillas de la guitarra y, a partir de allí, el camino a la universalidad.

Producto de una investigación de primer orden, del conocimiento del tiempo y sus innumerables protagonistas y, sin duda, de una admiración muy profunda por la obra de Antonio Lauro, Ivo Hernández perfila al hombre y al músico, al compositor que dejó un legado invaluable. Al venezolano que no evadió sus responsabilidades civiles, y para quien la música era una manera de decir libertad.

ISBN 980-395-153-5



9 789803 751535

Simón Alberto Consalvi

J-00012242-3

EL NACIONAL

J-00002949-0

BANCARIBE