



José María Velasco Maidana
Firmado: Inge Drexler (1938)

En busca de José María Velasco Maidana

In Search of José María Velasco Maidana

Cergio Prudencio*

1. Introducción

A mí me tocó buscar a José María Velasco Maidana...

Habiendo tomado conciencia de mi genealogía como compositor, nunca dudé de la paternidad que Alberto Villalpando me había prodigado. La incertidumbre estaba en el abuelo, que, por alguna pulsión existencial, se me hacía necesario encontrar.

Descubrí en una enciclopedia una foto de don José María rodeado de una tropa de músicos indígenas, tomada en alguna comunidad rural del altiplano. Esa imagen removió mis ilusiones, porque para entonces ese recóndito mundo sonoro ya me había llamado. El texto biográfico era breve y no aportaba datos sobre la postura estética de este compositor.

Hacia fines de los años 80 del siglo pasado, en la memoria social de la ciudad de La Paz sobrevivían aún algunas referencias. Que sí, que era el autor de un famoso ballet *Amerindia*; que el estreno paceño había tenido lugar en el cine-teatro Tesla; que en la puesta en escena participaron señoritas de sociedad; que luego había partido para nunca más volver...

Apenas cuarenta años después de todo aquello, Velasco Maidana era un enigma en nuestro propio país. Imposible acceder a información de fuentes primarias,

* Compositor, director de orquesta y gestor cultural. Actualmente es Presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
Contacto: cergioprudencio@hotmail.com

como partituras, escritos, programas o correspondencia. Pero en verdad, no era muy distinta la situación de otros músicos, con alguna excepción: de Eduardo Caba conocíamos seis “Aires indios” para piano, que la editorial Ricordi de Buenos Aires había editado en los años 40; de Simeón Roncal y Miguel Ángel Valda, las cuecas, en virtud de publicaciones institucionales que fueron a dar a bibliotecas particulares. Nadie se había ocupado seriamente de registrar la obra, y menos la vida, de quienes durante la primera mitad del siglo XX habían producido música. Era como si el país se hubiera fagocitado su propia historia. Los abuelos habían quedado velados detrás una suerte de tiniebla que desconectaba el presente con el pasado.

2. El baúl de los secretos

Persistiendo en la búsqueda casi obsesivamente, un día de 1987, a través de mi madre, pude, en privilegio, visitar a Doña Marta Aldana, quien había sido la primera esposa de José María Velasco Maidana. Una dulzura de mujer, a la sazón ya bastante anciana, en cuyo salón se erguía un mueble misterioso, negro y con incrustaciones de nácar. Resultó ser el piano del compositor, cuyo teclado se replegaba, como un secreter, escondiendo su aspecto de instrumento musical y asemejando un aparador. Nunca había visto algo semejante. El artefacto era la perfecta metáfora de la figura que yo insistía en encontrar y que se mimetizaba en los entreveros de la historia, los recuerdos de la gente y mis propias construcciones.

Doña Marta contó cosas de José María, con amor y abnegación, sin un ápice de rencor, como quien seguía siendo la esposa de alguien que nunca se había ido. A mi avidez de información, ella respondió con más misterio. Resguardaba celosamente un baúl que su esposo había dejado cerrado con diversidad de bienes y objetos, sin precisarlos; y, eso sí, ¡películas!, dijo. Dijo también, enfáticamente, que no abriría ese cofre mientras no llegara el momento, sin establecerlo con claridad. Fue su propia muerte, lo supimos a su tiempo, y así el baúl se hizo también metáfora.

Años después de ese encuentro encantado, descubrí a doña Marta protagonizando el papel de *Nitaya* en el mítico largometraje “*Wara Wara* (el drama de la raza)” que Velasco Maidana guionizó, dirigió y co-protagonizó, sobre una historia de Antonio Díaz Villamil (“La voz de la quena”), a fines de los años 20 en La Paz. El día que las bisagras de aquel arca de amor se abrieron, nadie supo todavía que ahí estaba *Wara Wara*, en trozos enrollados de cinta, con los que ya

bien entrado el siglo XXI se la pudo reconstruir, habiendo estado extraviada por décadas para Bolivia.

Salí del departamento de doña Marta habiendo conocido el piano de Velasco Maidana y sabiendo que ella era la depositaria de material imprecisable pero con seguridad muy valioso en relación a la vida y la obra del multifacético artista boliviano.

¿Cómo sería la música de este abuelo en comparación a otros abuelos latinoamericanos?, me preguntaba. Para entonces yo venía adentrándome en la monumental obra de Silvestre Revueltas y su explosiva conexión con el mundo popular mexicano; y la de Amadeo Roldán con sus exploraciones sobre el portentoso legado africano de la isla de Cuba. Pensaba que Velasco Maidana pudiera haber osado algo equivalente en los Andes. Había indicios, eso sí, de que el boliviano, al igual que sus congéneres, proponía una ruptura con los modelos europeos y con la dependencia.

3. El verdadero nieto

Mario Fonseca Velasco se llama el nieto de José María Velasco Maidana. En 1990, fue él quien, habiendo fallecido su abuela Marta, vino desde Chile, donde vive hasta hoy, para cumplir el ritual del cofre. Lo abrió y allá encontró los tesoros añorados: partituras musicales manuscritas; pinturas al óleo; bocetos originales de vestuario y escenografía; una viola; programas de conciertos; recortes de prensa tanto de Bolivia como de Alemania; fotografías; y desde luego, un conjunto de cajas con material filmico (¡que por su cualidad química pudo haber explotado en tantos años!). Se trataba pues de una obra artística integral, de la que hasta entonces sólo la memoria oral daba cuenta, y que incluía piezas fundamentales del modernismo boliviano.

José María Velasco Maidana componía música, pintaba cuadros, escribía guiones de ballet y de cine, diseñaba vestuarios y escenas, tocaba la viola y dirigía orquestas sinfónicas, rodaba películas y actuaba en ellas. Y de todo ello dejó evidencias incontrastables al resguardo de la mujer que le había dado dos hijos y una hija, y que preservó celosamente ese legado que explica gran parte de nuestro tránsito histórico por el convulsionado siglo XX en sus primeras décadas.

A Mario Fonseca Velasco le debemos esta recuperación. Es que Mario se vincula con don José María no sólo por consanguineidad, sino principalmente por

adhesión a la causa estética de su abuelo; nuestro abuelo. Y en esa comprensión es que este nieto delegó el material desencofrado a manos pertinentes, para que ese arte retorne a sus fuentes de origen.

4. *Amerindia*

Tuve el privilegio de recibir todas las partituras manuscritas junto a algunos otros documentos relacionados con música. Entre aquéllas, descubrí a *Amerindia*, en un moroso proceso de deducción, dado que ese título, como tal, no figura en ninguna carátula o partichela. Es más, la partitura propiamente estaba incompleta, sin sus primeras páginas, por lo que su número de apertura hubo que reconstruirlo a partir de las partichelas. Con ese material se podía evidenciar la sintonía entre el carácter musical de cada movimiento de la composición con la descripción del argumento; pero la comprobación de que ese material correspondía efectivamente al memorable ballet solamente pudo establecerse años después.

Estando yo haciendo una residencia artística en Berlín el año 2001 solicité al Instituto Iberoamericano ayuda para rastrear el estreno de *Amerindia* realizado el año 1938 (en pleno Tercer Reich, paradójicamente, siendo *Amerindia* una obra que reivindica a la raza india). A las pocas semanas su entonces Director, el Dr. Maihold, me envió gentilmente la grabación original de los primeros dos números de ese ballet, que para mi asombro y emoción, correspondían con lo que hasta entonces era sólo una presunción pero no una comprobación. Así supe terminantemente que aquellos papeles sugestivos y enigmáticos encontrados en el mítico baúl de doña Marta, eran efectivamente el manuscrito de una de las creaciones fundacionales de la música culta boliviana de ese tiempo.

Los archivos de la radio de Berlín habían sido trasladados a la radio de Frankfurt para protegerlos del avasallamiento de la capital alemana al final de la segunda guerra. Gracias a ello se salvó ese registro invaluable, y debiéramos hacer una gestión oficial para su recuperación in extenso.

Hoy es posible afirmar que la música para este ballet de 14 cuadros fue armada sobre siete composiciones preexistentes de Velasco Maidana, a las que él mismo intercaló otras siete creaciones específicas. Presumo que estando él invitado en Berlín, junto a otros intelectuales de su tiempo, se le presentó la oportunidad de una puesta en escena, y *Amerindia* es el resultado de ello.

Años antes, cuando todavía la partitura tenía sólo presunción de *Amerindia*, la Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas, bajo la dirección de Carlos Riazuelo, interpretó los siete números germinales de este ballet, cuya grabación (única a la fecha) conservamos y fue utilizada parcialmente para lo que posteriormente sería la sonorización de *Wara Wara*.

Tomando la música de *Amerindia* como referencia, la estética de Velasco Maidana, en tanto postura ideológica, podría alinearse con la de Revueltas y Roldán. La diferencia está en que nuestro José María no transitó los mismos caminos de innovación del lenguaje sonoro de sus pares latinoamericanos, y se expresó más bien con recursos compositivos convencionales. Presumo que su formación en Buenos Aires tuvo mucho que ver en esto, dado que al momento de sus estudios primaba en esa capital la corriente de la música de salón, y nadie inquietaría aquel orden confortable, salvo el único contestatario del río de la Plata por entonces: Juan Carlos Paz, un cuestionador implacable, con quien nuestro compositor seguramente no se encontró nunca. Qué habría sido... pienso yo.

De manera que a José María Velasco Maidana hay que analizarlo, comprenderlo y valorarlo en el contexto referencial boliviano. Ahí despliega sentidos, cuando decide escuchar y mirar el mundo interior de Bolivia, aquel que a lo largo del siglo XIX había sufrido intensiva proscrición y sometimiento.

Cuando los jóvenes del naciente siglo XX se abrieron a esa descomunal dimensión india del país, incorporando en su arte el paisaje, los seres humanos, las prácticas rituales y el espíritu general, se produjo una ruptura estructural de posicionamiento. A la luz de nuestro presente, frecuentemente se juzga ese viraje como insuficiente. Pero en sus días implicó una arriesgada interpelación del orden social y político, gracias a la cual, hoy –por ejemplo– podemos reunirnos aquí para hablar de ellos y comprendernos mejor a nosotros mismos. Entonces, debiéramos preguntarnos más bien, si lo que nuestra generación propone en arte respecto de las asimetrías sociales y culturales todavía vivas en Bolivia, alcanzará para ser valorado como “suficiente” dentro de 100 años.

5. *Wara Wara*

Tampoco es que *Wara Wara* estaba ahí en una lata lista para su proyección, como señala Fernando Vargas Villazón en “*Wara Wara*, la reconstrucción de una película”. Hubo que descifrarla. El material fílmico que recibió Pedro Susz para la Cinemateca consistía en pedazos sueltos de material negativo en nitra-

to, cuyo análisis de contenido dio pie a un armado de continuidad que inexcusablemente remitía a lo que se sabía que el argumento de *Wara Wara* contaba. Esos rollos dispersos atravesaron por varias peripecias hasta volverse *Wara Wara*: la transcripción del nitrato en negativo al acetato en positivo; la revisión de análisis de contenido; la restauración; la digitalización; la reconstrucción narrativa; la composición de una banda sonora específica; para no hablar de las dificultades financieras y logísticas. *Wara Wara* fue escarbada del interior de un baúl, pero también del fondo de una memoria colectiva y de esa convicción persistente de que sin abuelos no se puede vivir.

De esta epopeya, que duró casi veinte años, menciono algunos nombres imprescindibles a manera de justo reconocimiento: a Fernando Vargas, por el rigor en la reconstrucción; a Verónica Córdova, por la minuciosa investigación; a Stefano Lorusso, por la restauración; a Eduardo López, por la militancia; a Mela Márquez, por la institucionalidad de la Cinemateca; al Instituto Goethe, por las gestiones y el apoyo.

El final feliz de toda esta historia es que Velasco Maidana está a buen recaudo; al menos su producción boliviana hasta 1941, año de su partida hacia al Norte. En cuanto a la música que recibí, debo señalar que cumplí la misión de entregarla formalmente al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia en la ciudad de Sucre, junto a una catalogación del material donde figuran detalles y observaciones, como aquéllas que acabo de referir sobre *Amerindia*. Corresponde a la Orquesta Sinfónica Nacional asumir su rol de intérprete del patrimonio musical boliviano y dedicarle atención sistemática para que la sociedad boliviana de estos nuevos tiempos pueda escuchar las obras de un compositor que labró un perfil sonoro enfocándose en los valores y mitos del mundo indígena, muy en consonancia con el modernismo abierto por Guzmán de Rojas y otros en la pintura.

El Museo Nacional de Arte resguarda (y exhibe en parte) las singularísimas pinturas al óleo sobre pasta de vinilo, así como los bocetos de escenografía y vestuario para *Amerindia*, el busto del artista que Marina Núñez del Prado esculpió, y otros documentos de valor singular. El piano y la viola permanecen bajo custodia de Juan Cristóbal Urioste, por disposición expresa de Mario Fonseca, mientras se les pueda asignar un repositorio adecuado.

6. Después de todo

La vida de José María Velasco Maidana continuó lejos de Bolivia. En Estados Unidos tuvo lugar la puesta en escena del segundo acto de su biografía. Allí contrajo nupcias con Dorothy Hood, una notable pintora, con quien mantuve contacto epistolar a inicios de los años noventa en busca de pistas sobre nuestro abuelo y maestro. Debo dejar constancia para nuestra historia, de que doña Dorothy solo puso barreras y dificultades. Recuerdo que acordamos intercambiar material, enviándole nosotros fotocopias de las partituras recién sacadas del baúl, y ella las que don José María compuso en el Norte. De nuestra parte, se honró el compromiso. De parte de ella, nunca.

Sabemos que en el Museo de Corpus Christi, Texas, la señora Hood depositó un conjunto de bienes relacionados a la producción artística de Velasco Maidana realizada entre su llegada a ese país y su fallecimiento en 1989. Allí están. Mario Fonseca Velasco, cuándo no, es el nexo entre Bolivia y aquel repositorio, para la posible repatriación de esas fuentes documentales. Las condiciones están dadas.

Pero antes de llegar lo de Corpus Christi, digámoslo hidalgamente, acá tenemos muchas tareas pendientes. No bastó abrir el baúl y sacar las cosas. Entre ese ya mítico episodio y nuestros días, no hemos escuchado aún en concierto las obras del catálogo musical ni las registramos para su difusión masiva; tampoco hemos agotado la revisión de todos los materiales fílmicos, donde se presume que está el largometraje “La profecía del lago”, de 1925; no hemos repuesto *Amerindia* conforme a sus diseños originales; no hemos hecho una retrospectiva de su obra plástica; no hemos escuchado el piano y la viola; y sobre todo, no hemos emprendido una investigación sólida y completa sobre la obra y la vida de este don José María Velasco Maidana, el profeta que tanto sigue inquietándonos. A todo eso estamos llamados.