

América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música



Este hermoso texto deambuló entre papeles y viejos libros de un escondido cajón mio. En internet fue publicado primero en Clariperu (www.clariperu.org). No puedo negar mi gran afinidad con este artículo, y espero que el lector lo encuentre también como una fuente de inspiración y profunda meditación. Marco Mazzini.

Alejo Carpentier

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de escuelas ilustradas, por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente. Desde el momento en que los sonidos de voces o de instrumentos comienzan a ser fijados en signos legibles (sin tenernos que remontar a raíces más remotas cuyo examen requiere otro proceso analítico) puede seguirse, sin dudas ni vacilaciones, el ya larguísimo camino de su función artística, siglo a siglo, con ayuda de una amplia literatura teórica —textos y tratados— correspondiente a cada época. El origen y crecimiento de la polifonía, la estructuración de formas, la afirmación de los estilos y géneros, la biografía particular de los instrumentos, la formación y desarrollo de la orquesta sinfónica, de la ópera, de drama lírico, se integran en un encadenamiento de hechos perfectamente coherente y claro —por no decir *dialéctico*—, allí donde cada innovación responde a una necesidad, cada personalidad desempeña un papel de mayor o menor

importancia en cuanto a eficiencia compositiva o aportación estética. En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes. Enriquecimiento gradual, si, debido al intercambio de ideas, la polémica estimulante, y un mayor conocimiento del mundo... Los compositores europeos que más presumieron de revolucionarios se apresuraron siempre, al exponer sus conceptos, a demostrar que tenían antecesores en siglos pasados, buscándose abuelos, a veces, en el mismo Medioevo. Si Monteverdi, Gabrieli, o Guillaume de Machaut o el viejo Perotino vinieron a salir de un largo olvido en este siglo xx, ello se debe en mucho, no hay que olvidarlo, al culto repentinamente rendido a su memoria por parte de músicos contemporáneos nuestros que se las daban de “vanguardistas” —aunque sin rechazar, en bloque, la herencia de una tradición, por aquello de que, como bien lo dijo Stravinsky: “Una tradición verdadera no es el testimonio de tiempo pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente.”

Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg —pongamos por caso— que la de un Héctor Villa-Lobos. El maestro vienés es cabo de raza de una muy añeja familia intelectual; el maestro brasileiro, en cambio, es una fuerza natural que irrumpe en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada —puesto que las músicas escritas en su país, en décadas anteriores, no se le constituían en antecedentes. El atonalismo es una resultante cabal —casi inevitable— de lo que venían haciendo, en Europa Central, los músicos de fines del siglo XIX. La obra de Villa-Lobos, en cambio, es un caso fenomenal, espontáneo, sorprendente, por cuanto resulta un producto aparentemente imposible de lo primigenio y telúrico amaridado con las técnicas más avanzadas que, en una época, pudieron venirnos de Viejo Continente. Se nos dirá, desde luego, que tal simbiosis se observa en la obra de todos los compositores que, en esta época, aquí o allá, trabajaron con materiales folklóricos. Pero debe reconocerse que la “onda folklórica” que recorrió el mundo entero —puesto que tanto se observó en Europa, como en los Estados Unidos y América Latina— en los años 1920-40, fue en realidad de muy corta duración, dejando, como creaciones válidas, duraderas, conservadas (y ejecutadas, que es lo más importante) aquéllas que, desprendiéndose del documento cazado a punta de lápiz, mejor expresaron la verdad profunda del compositor, de modo a menudo metafórico, exento de todo “tipicismo”, sin que esto excluyera un sustrato racial —*significado* nacido entre fronteras pero fijado en un *significante* de alcance universal. Y ese desprenderse del folklore, salvaguardando sin embargo las pulsiones auténticas del ente creador, es tendencia que se observa, actualmente, en los mejores músicos de las nuevas generaciones latinoamericanas. No queremos citar nombres por no incurrir en omisiones debidas al hecho de que, en muchos países nuestros, la edición de partituras y de discos apenas si empieza a manifestarse en una actividad continuada —cuando no carecen totalmente los compositores de tales medios de difusión de sus obras. Pero, anticipándonos a quienes vengán a objetar que el interés despertado en los jóvenes por las técnicas nuevas —incluyendo la música electrónica— viene a destruir todo acento racial, responderemos que en numerosísimas obras de compositores cuyos nombres no habrán de citarse aquí (por no establecer una tabla de valores favorecedora de quienes ya disponen de imprentas y equipos grabadores para difundir su música), se percibe siempre un dejo nacional, más o menos marcado, tras del medio de expresión escogido. En partituras al parecer “cosmopolitas” por el aspecto exterior, corre sangre de tal o cual país de

nuestro continente. Es, aquí, un modo de usar la percusión; es, allá, el impulso rítmico; es, más allá, el asomo de una escala, de una cadencia característística, de una sonoridad peculiar; o bien, el “*collage*” revelador, la índole del trazo, el humorismo del decir, la melancolía de un clima. O, simplemente, e contenido de un texto claro, imprecatorio, vengador, clamada por un cantante o por un coro. . . No se es “nacional” o “nacionalista” por citar un tema folklórico. Una melodía presentada por un famoso musicólege argentino, en libro suyo, come tema de “candombe” colonial, es cantada en México, en tiempo más lento, como canción sentimental. Una conocida romanza colombiana pasó por cubana, durante mucho tiempo, al ser reeditada en La Habana, con ligeras modificaciones rítmicas en el acompañamiento... Cuande Debussy y Ravel escribieren “habaneras”, siguieron siendo tan franceses como franceses eran los “salvajes” de América que hizo bailar Rameau en sus “Indias Galantes”. El “*Dies Irae*” del canto gregoriano resulta un magnífico tango argentino cuando es tocado, en bandoneón, con rítme porteño... Si el hábito no hace al monje, el tema, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad.

Los compositores europeos de los siglos XVII y XVIII (*clásicos* por antonomasia, según nuestros tratados, aunque ellos jamás se barrantaron que llegarían a ser “*clásicos*” algún día, del mismo mode que nunca se sintieron *medioevales* nuestros tremebundos “caballeros rmedioevales”...), vivieron siempre ajenos a una cierta *jerarquización de la música* que sólo viene a producirse en la historia del arte de las sonidos hace un poco más de cien años. Nos referimos a aquella que levanta fronteras entre la *música culta* y la *música popular* (no confundiéndose la segunda, desde luego, con aquellas expresiones que, a partir de Herder, se consideraron como folklore). Para el compositor clásico —aceptemos momentáneamente el término por su virtud generalizadora— no existía una música culta diferenciada de la música popular. El artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros, escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento —destacándose, por supuesto, en aquello que fuese más afín a su temperamento. Cuando la Iglesia solicitaba sus servicios, escribía una música litúrgica o festiva, según el carácter de la ceremonia a que estaba destinada. Cuando una aristocracia inteligente lo invitaba a hacerlo, escribía finos madrigales, canciones, pastorelas, al gusto del día. A la hermosa dama que tañía el laud o el clavicémbalo, dedicaba preciosas páginas concebidas para el instrumento. Para ganar dinero, escribía óperas, probando sus fuerzas tanto en lo trágico corno en lo bufo. Y, cuando había que hacer bailar a la gente, de sus alforjas sonoras sacaba chaconas, pavanas, zarabandas, minuetos y hasta unas “moriscas” que, en su época, respondían a algo así como la “música pop” de hoy... De todo escribía nuestro compositor, sin creer que se rebajaba cuando, en un caso determinado, se tratara de producir música agradable o de un estilo ligero. Todo estaba en escribir lo mejor posible, observando, en cualquier oportunidad, las mejores reglas del arte. Nunca se preguntó Mozart si sus deliciosas “Contradanzas” eran cosa de música popular; tampoco el muy docto Martini cuando puso música al Plaisir d’amour de Florian, sin poder imaginarse, desde luego, que su canción estaría presente todavía, dos siglos después, en la memoria de todos los franceses. Antón Diabelli, aunque muy especializado en la música religiosa, no creía rebajarse al componer un “Vals” sobre el cual escribiría Beethoven las monumentales “Variaciones” que tan alto lugar ocupan en su obra.

Pero una cierta jerarquización de la música se va advirtiendo en Europa en la segunda mitad del siglo pasado, ante el creciente favor que conocen la opereta y la llamada “música de salón” —término inconcebible para un Monteverdi, un Couperin, para quienes “el salón” era, precisamente, el lugar donde se hacía la mejor música posible, fuera del teatro y de la iglesia. Pero, un hecho era cierto: desprendiéndose de la ópera bufa de tiempos pasados, la opereta cobra una importancia nueva (opereta que es el anuncio de la “revista” moderna, de la “musical

comedy” norteamericana, de “tour de chant” francés). Quien no se siente llevado a plantearse grandes problemas de creación, permanece juiciosamente en terreno que puede cultivar con éxito. Reconoce lealmente, sin el menor complejo, que sólo compone “música ligera”... A la vez, con su famoso eslogan de “la música del futuro”, Wagner crea el concepto de la “vanguardia”. Habrá pues, una música *difícil*, avanzada sobre su época —revolucionaria a su manera—, y una música tradicionalista, fácil de asimilar, directa y amable, que el público acoge, acaso, con apaludos más espontáneos. Pero no por ello despreciarán los músicos *difíciles* la producción de sus colegas *fáciles*. En nada molesta a Debussy la existencia de un Massenet. Altamente estimaba Ravel la música de Gershwin en sus aspectos más directos y fieles al jazz... Pero hay más: muchos ignoran seguramente que Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, los tres terribles vieneses, hicieron primorosas transcripciones, para pequeños conjuntos, de varios valsos de Johann Strauss, que presentaron, ellos mismos, en una *Walzer Abend*, ofrecida en 1921. Honegger elogiaba sin reservas a Maurice Yvain, el autor de *Mon Homme*, en tanto que Darius Milhaud calificaba de “admirable” la *Valencia* de Padilla...

Pero de muy distinto modo ocurrían las cosas en la América Latina de aquellos años. Allí donde las calles resonaban de tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y manachis, la hostilidad de ciertos músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios, hacia la llamada “música ligera”, llegaba a cobrar caracteres inquisitoriales. Una hostilidad venida de lo alto fulminaba cuanto se manifestara en modesta —aunque a veces muy afortunada— expresión debida a viejas tradiciones rítmicas y melódicas, de las que “andaban en boca de las gentes” — como hubiese dicho, refiriéndose al romance, el trujamán del Retablo de Maese Pedro— y que, por lo mismo, mucho gustaban a “las gentes”. Y, puestos en el disparadero de clasificar las tantísimas músicas que en las ciudades, pueblos y campos sonaban, llevando una vida propia, ignorante de críticas doctas, los músicos que hartos se tomaban en serio llegaron a establecer, aquí y allá, en tierras de nuestro continente, una increíble clasificación y escala de géneros que comprendía: a] la música culta; b] la música semiculta (?), estas últimas entendidas en algunos lugares como “música clásica” y “semiclásica” (!), lo cual alcanza el absurdo por una total imposibilidad de deslinde; c] música popular; d] música populachera (*sic*); e] música folklórica, tratada con una deferencia un tanto abstracta e intelectual hacia el hombre de huarache y alpargata, quena y guitarrico (Herder y Nerval nos habían enseñado a respetarlo. ..), sin separar ese *folklore* un tanto elaborado ya por ejecutantes inspirados, dotados de prodigiosa invención rítmica y melódica, del *documento etnográfico*, ofrecido en términos de notación metódica y científica, tal como se nos presentan numerosos cantos y sonos de indios selváticos americanos en el libro *Vom Roraima zum Orinoco* (1923) del explorador Theodor Koch-Grünberg.

Invirtiendo la escala de valores establecida por compositores latinoamericanos cuyas obras quedaron, por lo general, al margen de la historia de la música universal —esa es la triste verdad— nos encontramos con que, por parte de ellos, hubo un malentendido inicial en cuanto a los enfoques de la música un tanto respetuosamente calificada por ellos de folklórica —o bien, llevando más adelante una casuística divisionista de lo elemental dentro de lo elemental, de “folklore-al-estado-puro”. Pero no vieron esos mesteres de clerecía que cuando una música se nos muestra “en estado puro” de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido. Ocurre con ello lo que con la escultura de tiempos remotos, contemplada por Malraux, cuando nos dice que una *estatua* (es decir: obra de arte), fue *otra cosa*: personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la Trascendencia. Así, la música fue música antes de ser

música. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) categoría artística. Quienes atribuyen un valor *artístico* a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a *otra cosa*. Buscan temas, melodías (bellísimos, a veces, cuando se los separa arbitrariamente de su contexto, lo cual es, de todos modos, una mutilación...) sin entender que en la expresión sonora de tales temas, de tales melodías, más importantes son los factores de *insistencia*, de *repetición*, de interminable *vuelta sobre lo mismo*, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora, durante horas, que el *melos* entrevisto paternalmente por quienes cargan con sus contrapuntos y fugas adquiridos en el Conservatorio... Además hay otro “folklore-al-estado-puro” que es parte integrante de un medio propio de donde no se le puede desplazar. Los “cantos de ordeño”, clamados por una voz masculina en la vastedad de llano venezolano, por ejemplo, tienen una dimensión, una fuerza, una resonancia, que se pierden totalmente en una sala de conciertos donde, por añadidura, se les calza con un acompañamiento orquestal donde unos instrumentos desconocidos por el pueblo resultan casi cómicamente ajenos a lo acompañado... Igual ocurre con las porfías de decimistas, remotamente debidas al Medioevo español y que perduran en muchos países de América Latina —y que, según Menéndez Pidal, se conocían, en sus orígenes, por “*recuestas* o disputa de dos trovadores”... Tales recuestas descansaban en melodías tremendamente monótonas y repetidas, por lo general, puesto que no tenían más función que la de fijar límites y encuadres a la improvisación. Esto, llevado a sinfonías o a cantata, pierde todo carácter y utilidad. Se vuelve esqueleto, donde hubo carne; academismo del peor, mala profesión de fe nacionalista, donde hubo visión de inmensidad y música de entrañas, anterior a la música destinada a quienes pueden adquirir una buena localidad de teatro para “verle las manos” al gran pianista o director de turno.

En Europa el “folklore-al-estado-puro” —para usar otra vez de una expresión falsa pero útilmente generalizadora— había desaparecido hacía mucho tiempo cuando nacieron músicos de formación clerical o “*ars nova*”, poseedores de un verdadero sistema de notación. Pero, aunque hubiese existido aún, ese folklore no les habría interesado. El que les viene a llamar la atención, en vísperas del Renacimiento, pasando a veces a sus propias obras, es materia ya muy elaborada por “ministriles” que, a falta de mucha ciencia, tenían intuición y gracia, y sabían valerse hábilmente de sus voces e instrumentos. (Cuando Bach, más tarde, trabajará sobre viejos corales alemanes, esos materiales estarán ya sumamente elaborados y decantados antes de llegar a sus manos. ..) En América Latina ocurría algo semejante, en cuanto a la presencia de una expresión musical directa y espontánea, con la sola diferencia de que el músico “sabio” se niega a tomarla en serio, rehusándose —aunque hay excepciones honrosas— a aceptar sus múltiples enseñanzas. Y sin embargo, esa música, salida a veces de aldeas lejanas, traída a las ciudades, instalada en las suburbios de capitales, metida en los bailes; música viva, inventiva, cada día renovada, se estaba corporizando, integrando, dibujando sus propios perfiles, ascendiendo, subiendo, invadiendo, conquistando públicos para gran despecho de quienes se creían muy superiores a lo que sólo veían como bullangueras trivialidades. Y, sin embargo, no era tan sólo un pintoresco guirigay to que así se les echaba encima. No era ocurrencia de ignoros ni de incultos lo que ya se iba colando en los salones por impulso de una irresistible energía rítmica. Era ya un arte de formas fijadas, de estilos definidos, de inflexiones codificadas, que se iba produciendo, a base de modelos remotos, en el ámbito de las urbes. Las contradanzas, danzas, habaneras, canciones, “puntos”, ahora editados, y que ahora recorrían su espacio continental con tanta fortuna que a menudo pasaban a Europa, era

obra de músicos que, sabiendo a menudo cómo había de escribirse la música “cultura”, preferían permanecer semicultos —y a veces hasta populares y hasta populacheros en la expresión. Habían elegido ese camino —acaso el más sensato— ante el peligro de desnucarse en una posible *Tetralogía* de tipo incaico o azteca —que “asuntos” no faltaban para ello, con buenos coros de caballeros águilas o de vestales del Cuzco enamoradas de algún lugarteniente de Pizarro.

Tenían la ventaja, además, esos músicos, de abrevarse en las fuentes de una larga tradición, única existente donde, en punto a *música culta*, sólo se conocía la música religiosa escuchada en las templos cristianos, y que, por su carácter, era impropia para alimentar una música profana necesaria a la vida del hombre, por cuanto se asociaba a sus bailes, celebraciones, holgorios y “alegrías” brillantemente celebrados en toda América en jubilosa observancia de una Real Orden que invitaba las poblaciones a entregarse, en tal día, a diversiones de baile, canto, mascaradas y teatro... En 1608, el poeta Silvestre de Balboa, al narrarnos, en su poema “Espejo de Paciencia”, una fiesta dada en la muy cubana villa de Bayamo para celebrar la liberación del buen obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano, secuestrado, tiempo atrás, por el pirata francés Gilberto Girón, nos habla del concierto armado por los vecinos de la naciente urbe con instrumentos tales como: zampoñas, rabeles, albogues, “adufes ministriles”. Es interesante señalar que algunos de los instrumentos mencionados son los mismos que aparecen en el *Libro de buen amor* (1343) del Arcipreste de Hita. También en los versos del excelente Juan Ruiz se habla de zampoñas, rabeles, albogues y “panderos” que son los “adufes” de Balboa. El poeta de Cuba nos dice, además, que algunos, en su fiesta, cantaban “de dos en dos, a solas”, como en dúo cantaban también las doctas aves de Gonzalo de Berceo (1196 ? - 1268?) anunciando los tres autores, el de Indias y los dos de España, el hábito futuro de cantar a “prima” y “segunda” que aún se observa en las Antillas y en tantísimos lugares de América. Pero lo que ni Berceo ni el Arcipreste pudieron barruntarse es que, en el concierto de Balboa, sería enriquecida la orquesta por “tipinaguas” indias, “tamboriles” tocados por manos de negros, y “marugas” que serían idénticas a las “maracas” descritas por el Padre Jeán de Lery (*Le voyage au Brésil* - 1556-58) y que fue un instrumento tan universalmente americano (hoy incorporado al arsenal de la batería sinfónica) que aparece, tocado por un ángel, en más de un “concierto celestial” esculpido por artesanos coloniales en santuarios barrocos de nuestro continente.

Así, los instrumentos de Europa, de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. El ya viejo romance hispánico se mezclaba con las percusiones africanas, y con elementos de expresión sonora debidas al indio —aunque, en lo melódico, en el melos, el indio permaneciera más fiel a las ancestrales tradiciones de escalas (y esto se observa todavía a todo lo largo del espinazo andino) distintas del sistema en que estaban concebidas las músicas venidas de Europa... Pero el hecho fue que, de repente, la Iberia de donde habían salido los conquistadores —la de “los parientes que habían quedado en casa” sin solicitar su reglamentario asiento en los registros de pasajeros a Indias de la Casa de la Contratación de Sevilla— se vieron invadidos por unas “endiabladas zarabandas” que, al decir de Cervantes (véase: *El celoso extremeño*) eran “nuevas en España”. Y, con las diabólicas zarabandas, una chacona, no menos remeneada, que, según Lope de Vega: “*De las Indias a Sevilla — ha venido por la posta*”. Y, tras de esto, un “fandango” que, según el Diccionario de Autoridades, era “baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias y que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”. Danzas mulatas, danzas mestizas —¡ y a mucha honra !—, danzas alegres, música bastante “pop” para la época, que el Padre Mariana (1536- 1623) condenaría en su austero “Tratado contra los juegos públicos”, afirmando que “la

zarabanda era tan lasciva en sus letras, tan impúdica en sus movimientos, que bastaba para incendiar el ánimo de la gente —aun de las más honestas—. Pero tal poder de penetración tendría la bullanguera novedad venida de Indias, que Cervantes llega a hablarnos de unas “zarabandas a lo divino” que se habían colado en las iglesias, promoviendo, a fines del reinado de Felipe II un severo interdicto —muy poco observado, en realidad.. . — que se nos hace más claro cuando sabemos que, en Cuba, a mediados del siglo XVII, el obispo Vara Calderón se vería obligado a prohibir que se diesen “bailes públicos en las Iglesias” (sic) y que se alquilaran negras y mulatas “para que gimieran en los funerales”. España nos había mandado el romance y el contrapunto (Siivestre de Balboa nos habla de un motete compuesto y cantado en Bayamo en 1604), en tanto que las partituras del admirable Francisco Guerrero sonaban ya en nuestros templos, donde sus obras eran preferidas a las de otros maestros peninsulares, acaso porque el músico sevillano, de temperamento más liviano que el dramático y ascético Morales, era muy aficionado a componer canciones y villanescas... Pero nosotros, a cambio, mandábamos ya a España, en los tempranos días de nuestra colonización (colonización muy relativa, en fin de cuentas, si se la estudia a la luz de una dialéctica más actual .) una música dotada de caracteres propios que no tardaría en universalizarse... Faltaban pocos años para que el Cardenal de Richelieu bailara la zarabanda con Ana de Austria —aunque zarabanda llevada en tiempo más grave y con menos “lascivia”, seguramente, que las que tanto hubiesen escandalizado al buen Padre Mariana.

Una palabra nueva en nuestro idioma se articula, por vez primera, en una *Geografía y descripción universal de las Indias* de Juan López de Velazco, escrita en México entre los años 1571-1574: la palabra *criollo*. Y, tras de la palabra, la graciosa explicación: “Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones aun no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas; pero los que nacen de ellos, que llaman criollos, y en todo son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño.. .” Acuñada queda la palabra, cuya presencia rastrea el investigador José Juan Arrom en numerosos documentos comerciales y eclesiásticos redactados en las postrimerías del siglo XV. Pero ya, en fanfarria de pequeña epopeya local, son alabadas las virtudes de valentía e inteligencia de criollo, *así sea blanco, así sea negro*, en el “Espejo de Paciencia” cubano de 1608... Hablando de un mundo lejanísimo del de las Antillas, el Inca Garcilaso nos señala, un año después, en sus Comentarios Reales, que así llaman los españoles a los nacidos en el Nuevo Mundo, así sean de padres europeos o africanos. Ya el criollo existe como tal. Hombre nuevo. Nueva manera de sentir y de pensar. Humanista, latinista, espíritu universal, la portentosa criolla Sor Juana Inés de la Cruz escribe deliciosos *tocotines* en lengua indígena y villancicos en jerga de negros, asimilándose el habla de razas que tan capitalmente contribuyeron a la formación de nuestra cultura. Y Simón Rodríguez, maestro del Libertador Simón Bolívar, habrá de escribir, en 1828, en nueva afirmación de los valores de una criolledad que ya había engendrado grandes guerras de independencia: “Los hijos de españoles se parecen muy poco a sus padres.” América, según el discípulo de Rousseau y traductor de Chateaubriand, “no es España”. Y añade, en texto de 1840: “La América no ha de imitar servilmente, sino ser *original*. La lengua, los tribunales, los templos y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero *no como en España*.”

En el criollo americano se manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas

que en otros lugares están dando excelentes frutos. De ahí, su anhelo de “estar al día” que habrá de integrarlo en los movimientos de la época, promoviéndose un romanticismo americano cuando el romanticismo arrastra las mejores mentes creadoras de Europa, o, en nuestro siglo, una serie de vanguardismos estéticos que corresponden (a veces con obras valiosísimas, coma había ocurrido en los románticos tiempos de Heredia y de Olmedo) a los futurismos, abstraccionismos, expresionismos, surrealismos nacidos en Italia, Francia o Alemania.

Durante los siglos XV y XVIII, el alarde de *buena información*, en la que se refiere al arte sonoro, se produce en las iglesias, donde se produce una música religiosa abundante y de muy buena factura que —tal el caso particularmente interesante de Venezuela— llega a originar una verdadera escuela, con figuras de muy fuerte personalidad. Pero ahí no se busca una expresión del carácter nacional, puesto que tal empeño estaría reñido con el necesario funcionalismo de las partituras. Se trata, sobre todo, de responder bellamente, dignamente, a los requerimientos del culto, aunque a veces (pero eso es excepción) la mano de maestro de capilla, del *kapellmeister*, se suelte un poco, dando paso, fugazmente, a alguna cadencia de ascendencia hispalense, o, en villancicos pascuales de estilo festivo y más popular, asome el acento criollo, aunque con mesura y sin recurrir jamás a los ritmos locales —pudiendo citarse los “Villancico” del cubano Esteban Salas (1725-1803) como ejemplo de ese “estilo libre”... Pero así como la música religiosa es algo abandonada por los músicos europeos del siglo XIX, la nuestra, de esa época, cae en franca decadencia, ablandando y teatralizando el tono. Y ello respondía a una contingencia general, puesto que, en la misma Europa, el teatro lírico cobraba una importancia nunca vista, hasta el extremo de constituirse en competencia desleal y arrolladora para la producción sinfónica, y, sobre todo, para la música de cámara, reducida, esta última, a la triste condición de pariente pobre, allí donde el “Cuarteto”, omnipresente en el siglo anterior, es considerado, durante largas años, como un mero ejercicio de escuela. Y la onda operática habría, pues, de alcanzarnos, por nuestro laudable afán de estar al día. No hubo centro musical latinoamericano de importancia donde alguien no escribiese una ópera o varias óperas. Óperas de asunto nacional generalmente (de tipo legendario, histórico, épico, los temas no faltaban.. .), aunque, en cuanto a la forma, al mecanismo dramático, al tratamiento vocal e instrumental, fuesen fieles remedos de la ópera italiana, con alguna grandilocuencia meyerbeeriana cuanto más ambicioso era el empeño. En México, en Cuba, en Venezuela, proliferaron esas óperas, más nacionalistas por el argumento que por el contenido, alcanzando esa corriente, en algunos países, las dos primeras décadas de este siglo. Pero de ese ciclo operático que respondía aún al espíritu romántico (pues no nos referimos aquí, desde luego, a ciertas partituras escritas después de 1920), sólo nos queda coma valor real, antológico, altamente representativo, el eficiente y logrado “Guaraní” de Carlos Gomes (1836-1896), ilustración perfecta del género.

Pero, pese al éxito de ciertas óperas nuestras (Gómez, Gaspar Villate, etc.) que, pasando el Atlántico, sonaron en teatros de Francia y de Italia, no era en los escenarios líricos donde habíamos de buscar una expresión de lo criollo, sino en la invención siempre fresca, viviente, renovada, de aquellos músicos que serían discriminatoriamente calificados de *semicultos*, *populares* o *populacheros* por ciertos compositores del futuro, harto ufanos de su sabiduría y técnica. El primer gran best-setter mundial de la música latinoamericana es, evidentemente, la habanera “Tú” del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, cien veces editada y reeditada, en América, Francia y España, desde la fecha de su composición (1890). Pero convendría recordar que ya figuraba una habanera, famosa entre todas, en Carmen de Bizet, escrita en 1875. Luego, la habanera, nacida en La Habana, era ya un género de composición cuando a sus giros se somete, quince años después, un *músico culto* de Cuba. Género de composición que había empezado a sonar, casi anónima, en bailes y fiestas, bajo el título (así es como aparece en sus

primeras ediciones) de *danza habanera*. Ocurría con ella lo que se había producido con las zarabandas y chaconas mencionadas por Cervantes y Lope de Vega que, surgidas natural y espontáneamente del suelo americano, pasarían, por proceso de fijación y estilización, al salón, al concierto y al teatro lírico. Después de la habanera de Bizet, vinieron las habaneras de Debussy y de Ravel, del mismo modo que el tango argentino, introducido en Europa en vísperas de la primera guerra mundial, bailado ya por los personajes de Marcel Proust, pasaría muy pronto, como género, a la obra de Stravinsky, de Hindemith, de Darius Milhaud.

Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos, sus instrumentos típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos. Y ahora son músicas de México, de Venezuela, de los Andes (y un tango renovado en sonoridad y estilo) las que se escuchan en todas partes, con sus bandoneones, guitarras, quenas de muy viejo abolengo, arpas llaneras... Música toda, debida a la inventiva de músicos *semicultos*, *populares*, *populacheros*; o como quieran llamarlos ciertos mestres de clerecía, doctos en artes de armonía, contrapunto y fuga. Pero músicas que fueron mucho más útiles, para decir la verdad, a la afirmación de un acento nacional nuestro, que ciertas “sinfonías” sobre temas indígenas, incontables “rapsodias” orquestales de gran trasfondo folklórico, “poemas sinfónicos” “de inspiración vernácula” (tremendamente impresionistas, casi siempre. ..) que sólo quedan como documentos, títulos de referencia, jalones de historia local, en los archivos de conservatorios... Por que hay algo evidente: a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias. En el pasado, fueron tañedores campesinos, instrumentistas de arrabal, oscuros guitarreros, pianistas de cine (como los que en Río de Janeiro causaban la admiración de Darius Milhaud) quienes le dieron tarjetas de identidad, empaque y estilo —y ahí está la diferencia esencial, a nuestro juicio, entre la historia musical de Europa y la historia musical de América Latina, donde, en épocas todavía recientes, una buena canción local podía resultarnos de mayor enriquecimiento estético que una sinfonía medianamente lograda que nada añadía al bagaje sinfónico universal

Pero... significa esto, acaso, que hemos de minimizar el esfuerzo de quienes, con mucho talento y a veces con grandes aciertos, trataron de elevar el nivel de nuestra cultura musical? Hemos de olvidar los nombres de tantos y tantos fundadores de orquestas, de sociedades filarmónicas, de coros, de conservatorios, de cuya labor podemos enorgullecernos? Hemos de negar que, pese a una cierta impermeabilidad intelectual frente a lo que cotidianamente les sonaba en las calles, algunos exigentes maestros de fines del siglo pasado y comienzos del presente nos dejaron partituras muy estimables que se siguen ejecutando, con toda justicia, en nuestros conciertos, ya que contribuyeron a la formación de nuestra conciencia estética, aun cuando no hayan aportado gran cosa a la música universal? En modo alguno. Tales figuras desempeñaron un hermoso papel en la historia de nuestra vida artística.. . Pero, a la vez, debemos reconocer que, en nuestro siglo, algunos compositores nuestros, más sensibles a una ecuménica convergencia de energías ambientes —así viniesen de arriba o viniesen de abajo— se situaron en niveles nunca alcanzados hasta la aparición de sus personalidades. Así, el caso de Héctor Villa-Lobos (1887-1959), arquetipo en genio y figura del gran compositor latinoamericano, cuyas obras conocen, actualmente, un éxito tal que muy pocos músicos de esta época podrían aventajarlo en número de ejecuciones cotidianas de obras suyas, en conciertos, espectáculos de ballet, emisiones de radio o televisión... Pero obsérvese que cuando un músico nuestro alcanzó niveles cimeros, ayer como hoy, fue siempre en perfecta armonía —valga el término—, entendimiento y convivencia cordial con el autor de músicas menos ambiciosas, destinadas al

baile, el teatro sin pretensiones, o el mero holgorio de cada día. Y es que este último fue siempre, desde los días de la Conquista, el inventor primero de nuestros estilos musicales. Estilos debidos —lo dijimos ya— a modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces; estilos debidos, más que nada, a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo, venidos de *adentro* —factores éstos, mucho más importantes que el *material melódico en sí*. Porque el error de muchos compositores “nacionalistas” nuestros consistió—coma apuntamos antes— en creer que el *tema*, el *material melódico*, hallados en campos o en arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los contextos de ejecución que eran, en realidad, lo verdaderamente importante. Por otra parte, no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya —habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de “nacionalismo”— para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son los que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas. Pero, en tales tareas, un buen conocimiento del ámbito propio puede ser de suma utilidad. No olvidemos que lo tambores afro-americanos, las maracas indias, las claves xilofónicas nacidas en el puerto de La Habana, las marímbulas y güiros de nuestros conjuntos populares —esos que ilamábanse “ministriles” en las Actas Capitulares de la Colonia— se anticiparon en muchísimos años a los juegos de percusión a que son tan aficionados los compositores modernos. (Sin ellos, hubiese sido inconcebible una obra fundamental como lo es la *Ionización* de Edgar Varèse). Y si, desde hace cincuenta años, los guitarristas nuestros están enriqueciendo el repertorio de la guitarra con obras de un inestimable valor, ello se debe a que la guitarra está sonando entre nosotros —y no ha dejado de sonar— desde que nos vino de en las naves de la Conquista. Como en tiempos de Cervantes y de Lope, devolvemos, enriquecido y magnificado, lo que del Viejo Continente se nos trajo... Y si, tras de una búsqueda audaz en el dominio de la electrónica, de las nuevas técnicas, de “significantes” cada vez más complejos, puede desaparecer, aparentemente, un cierto acento nuestro, no hay que alarmarse por ello. —“*Chassez le naturel; i revient au galop*” dijo alguien. Si el instrumento electrónico, la sintetizadora, no tienen nacionalidad, quien los maneja lleva la suya en las manos. Y la sensibilidad —la peculiar sensibilidad de quien nació *criollo*— habrá de manifestarse siempre, del mismo modo que, ya conocedores de los empeños y giros nuevos del arte en este siglo, advertimos inequívocamente la presencia del francés, del alemán o del italiano, en los experimentos más arriesgados y espinosos de la música contemporánea... Y en cuanto a folklore o no folklore, olvidemos rebasadas polémicas, inútiles discusiones en torno al “ser o no ser” sonoro, recordando la tajante frase de Héctor Villa-Lobos:

“ ¡ El folklore soy yo!”

