

El folklorismo musical*

Por Alejo CARPENTIER

"Folklore" es palabra que, en América Latina, debe pronunciarse con tono grave y fervoroso, desde hace cuarenta años —pues antes no interesaba a nadie. "Hay que remontarse a las fuentes del folklore" —dice éste. "El folklore es la base de todo arte" —dice el de más allá. "Lo que viene del pueblo tiene que ser devuelto al pueblo" —afirma el otro, usando de un argumento que un eminente compositor soviético calificaba, no hace mucho, en un pronunciamiento famoso, de "razonamiento de ropavejero". El compositor soviético pertenecía, sin embargo, a un país poseedor de un auténtico folklore musical, activo, viviente, en proceso de constante evolución por cuanto hay creación musical, continua, espontánea, en el inmenso territorio de la Unión Soviética, debida a la presencia de grupos étnicos dotados de un fuerte sentido musical que conservan sus tradiciones casi intactas. En Tashkent *se hace música* —una música regional, desde luego— como *se hace música* en el Brasil, porque existe una energía musical activa que engendra música por medios propios. Pero la presencia de ricos veneros folklóricos —en las Antillas, por ejemplo— no debe hacernos olvidar que en muchos países (y que no son de los menos importantes del mundo) el folklore musical y danzario se halla totalmente extinto. Esto es lo que no entienden algunos alentadores de "lo popular" cuando, por espíritu de imitación, pretenden exaltar, valorizar folklores nacionales donde los folklores nacionales son casi nulos, pertenecen al pasado o tienen, en sus manifestaciones actuales, un escasísimo valor. Países hay, en Europa y América, donde se alimenta un folklore ficticio a base de festivales organizados por especialistas en folklore, de grabaciones eruditas, de interrogatorios impuestos a *informadores* muy ancianos, cuya memoria conserva las palabras de alguna copla de otros días; o, lo que es peor, se pretende mantener un folklore campesino donde una industrialización intensa, la formación de comunidades tecnificadas puestas en contacto diario con la opereta, con la música profesionalmente producida, hace absurda la misma palabra de *folklore*.

A la vez, cabe considerar que en los países donde subsiste, realmente, un folklore vivo, activo, en manifestación actual, sería ingenuo el compositor que pretendiera atraer la atención del campesino —es decir, del conocedor del folklore sonoro— escribiendo sinfonías, conciertos o sonatas, a base de temas folklóricos. La característica fundamental del auténtico tema folklórico, de la auténtica danza folklórica, de la sonoridad cabal de una música folklórica, es *la de parecerse a sí misma* —la de ser fiel a su propia tradición, la de aceptar dictados remotos. El verdadero *tocador* (del tambor *Mina* en Venezuela, por ejemplo) es aquel *que conoce los toques*, el carácter de los toques, las normas dentro de las cuales deben producirse los toques. Esto no excluye la existencia de un virtuosismo personal. El *arpista* del Llano venezolano puede manifestar una cierta libertad, una cierta invención propia, en sus improvisaciones: pero es menester que esas improvisaciones respondan a una estética, a normas ancestrales, de ejecución. El *arpista*, el *tocador* barloventeño, el percusionista "Brazo Fuerte" cubano que asombraba con su técnica a Erich Kleiber, deben comportarse, en cuanto a invención propia, como el pianista que añade una *cadencia* de propia cosecha, demostración de virtuosismo, a un concierto clásico o romántico. Se tolera la fantasía cuando viene al caso. Pero el texto fundamental debe ser respetado en cuanto al estilo, los giros, la rítmica y el *tempo*. Por ello, *el sinfonista* —valga decir: el músico culto— que pretende acercarse al pueblo, *ir hacia el pueblo*, trabajando temas populares con armonías propias, *realizando o enderezando* esto o aquello, enmendando un bárbaro *discantus* popular (como los hallados en el Llano de Venezuela, hace unos veinte años: ejemplo casi único de polifonía folklórica...), escribiendo movimientos sinfónicos con lo que nunca pasó de ser tonada de holgorio, se muestra ante sus improbables oyentes populares como un falsificador de cosas que no aspiraban a salir de donde estaban por derecho propio. Ninguna *Kamarinskaia*, ningún *Batuque* sinfónico, llevaron los campesinos de un país a las salas de conciertos. Los que irán a las salas de conciertos serán los hijos y nietos de los campesinos actuales, cuando hayan sido enviados a los colegios desde la primera infancia y, desde esa primera infancia, habrán tenido un tocadiscos al alcance de los oídos cuya aguja hiciera sonar, durante varias

horas del día, sinfonías de Beethoven o de Brahms, y hasta música de Schoenberg y de Pierre Boulez. No estoy promoviendo aquí una formulación hipotética. Hablo en nombre de experiencias propias: la percepción musical no se infunde por vías de la *divulgación*. Ningún campesino nuestro, adulto, se siente traspasado, flechado, por la Gracia de Beethoven luego de que una orquesta sinfónica haya hecho sonar la *Sinfonía Pastoral* en su pueblo o caserío. Son sus hijos quienes, acostumbrados desde la niñez a *oír* música (ni siquiera pienso en la facultad de *escuchar* ordenadamente), irán solos hacia el vasto y maravilloso mundo de la música. Y para ello no hace falta ninguna imposición de tipo didáctico. No hacen falta los clásicos libros norteamericanos de *How to hear music* o aquellos otros que tratan en vano de explicar la *forma composicional* ("el primer tema que oye usted en las cuerdas es el tema "A", luego viene el tema "B" en las maderas; pero el lector, desgraciadamente, ignora dónde terminan *las cuerdas* y dónde empiezan *las maderas*, y cuando le hablan de *los cobres* se siente extraviado, perdido, en un universo de calderos...) a quienes ignoran lo que significa el ya insuficiente pentagrama musical para la notación de una música actual que recurre, de poco tiempo a esta parte, a notaciones nuevas, dibujadas, plásticas, puestas bajo escalas de duración cronométricas que mucho evocan, por la gráfica, ciertos sistemas de notación medioeval que admitía notas cuadrilongas en sus modos de mensuración... Lo cierto es que hay que dejar actuar el sonido por cuenta propia; dejarlo penetrar en la cera sensible del oído infantil donde, no hay que olvidarlo, existe un arpa minúscula y prodigiosa que percibe energías sonoras situadas más allá del *temperamento* o de los fraccionamientos posibles e infinitos del tono. Será posible que dentro de treinta años exista una vasta y universal cultura musical en América Latina. Pero esto, desde luego, rebasa los límites de las buenas intenciones. Entra, de lleno, el terreno de las voliciones de orden político.

"El folklore soy yo" —decía Héctor Villa-Lobos, con expresión que desde entonces se hizo famosa, a quien lo entrevistaba



"nacionalismo alimentado de esencias populares"

*Del libro *Tientos y diferencias* que se publicará en la colección universitaria 'Poemas y ensayos'.

en 1928 y es el mismo que hoy se aventura en los espinosos caminos del presente ensayo. Villa-Lobos, en esa afirmación desde entonces bastante debatida —y no en terrenos que fuesen del estricto dominio de la música— explicaba con esa declaración de principios el acento profundamente brasileño de su música por una proyección de *adentro-afuera*, por una operación exteriorizante, expresiva, de su espíritu de brasileño formado en el Brasil, heredero de todas las tradiciones culturales —autóctonas, africanas, canto llano, barroquismo, clasicismo, romanticismo, batucadas, pianistas de cine de la Avenida de Río Branco... —que se entremezclan hoy en su país. “El folklore soy yo”, es decir: *sum qui sum*, soy quien soy, por los frutos conocerás el árbol, por mi voz hablarán los míos. Bastaría esta solución por ser la más sencilla y recta. Pero como tanto se ha debatido esta cuestión del folklore en música —sobre todo en nuestras latitudes—; como tanto se ha hablado del nacionalismo sonoro en estas últimas décadas como elemento necesariamente identificador del compositor latinoamericano, valdría la pena considerar la cuestión con algún detenimiento cuidando de no caer en los argumentos de uso generalizado, responsables de ciertas limitaciones estético-ideológicas que por largo tiempo fueron nocivas a las obras —muy bien recuperadas desde entonces— de Bela Bartok o de Franz Kafka —argumentos *ad usum delphini* que resultaron, para muchos, una justificación de la pobreza imaginativa o del miedo al riesgo que implica toda búsqueda técnica o formal.

2. El folklorismo tiene ya una larga trayectoria entre nosotros. Pero su aparición en la Historia de la Música es bastante reciente, ya que data de los albores del Romanticismo... Me dirán algunos que, muy anteriormente, los maestros de la Escuela Neerlandesa habían trabajado con temas de canciones populares. Pero no convendría introducir un elemento de confusión inicial en nuestro examen: el polifonista del siglo XVI que construía una misa con el tema de “El Hombre Armado” o de la “Balada del Asno”, no tenía conciencia de proceder a la manera de los folkloristas futuros. Tomaba un motivo popular donde lo hallaba porque se prestaba a un tratamiento polifónico determinado. El “qué” tenía mucho menos importancia que el “cómo”, ya que en la elección de un tema sencillo, demostraba el músico que era capaz de escribir páginas monumentales con cualquier material. En época de “cánones enigmáticos”, de “cánones recurrentes”, de juegos contrapuntísticos inacabables, transformar un tema cualquiera en una suntuosa arquitectura sonora, era prueba de maestría, del dominio del oficio. Algo semejante a lo que hace hoy Raymond Queneau, cuando se entretiene en narrar una anécdota anodina de diez y siete maneras distintas, estableciendo un principio de “variación” verbal... Partiendo de un elemento popular, la “Misa del Hombre Armado” es lo contrario, precisamente, de una expresión popular. Además de que la idea de “nacionalismo”, tal como hoy la entendemos, era ajena al hombre del XVI. Lo que caracterizaba el Renacimiento, fundamentalmente, era el anhelo de universalidad. “No hay empresa vedada al Hombre” claman, orgullosamente, los coristas del “Orfeo” de Monteverdi.

Con Herder y los pre-románticos alemanes; con los recopiladores de baladas escocesas y canciones renanas; con Gerard de Nerval, que se jactaba en un poema famoso de “preferir una simple canción popular a toda la música de Weber”, nace la palabra “folk-lore”, y, con ella, la idea de “folklorismo”. Y es Weber, precisamente, quien será el primero en hablar de una “ópera alemana”, buscando el acento nacional en el empleo de giros folklóricos. Pero a pesar de la atención creciente prestada a la canción popular, a la copla, la balada, la danza aldeana, esos elementos son poco usados en composiciones trascendentales —en aquellas que realmente hacen avanzar la técnica musical de la época. Nada deben las Sinfonías, las Misas, las grandes Sonatas, los últimos Cuartetos, de Beethoven, a la expresión popular. Casi nada la obra de Schumann —aunque suele valerse de “géneros” populares, que le ofrecen algún esquema rítmico. Se me citará el nombre de Schubert. Pero el “*lied*” de Schubert, escrito sobre poesías cultísimas, responde a una sensibilidad sumamente personal. Muy rara vez se vale de un tema ajeno. El acento nacional le surge, le brota, como debe ocurrirle al músico de raza: le viene de “dentro para fuera”, como le vendrá el acento francés a Debussy. En cuanto a sus admirables Sonatas de los últimos años, difícil sería hallar en ellas un elemento folklórico, fuera de ciertos giros rítmicos muy libremente interpretados... En cuanto a Liszt, tenemos las “Rapsodias Húngaras”, las “Fantasías sobre temas húngaros”, ciertamente —creadoras de esquemas, fácilmente imitables por su carácter

de improvisación, de discurso donde lo pintoresco priva sobre la forma, que tuvieron, por lo mismo, un éxito enorme en una América Latina muy pobre en centros de una verdadera enseñanza composicional. Cabe preguntarse ahora si lo mejor de la obra de Liszt está en la Sexta “Rapsodia Húngara” o en la Gran Sonata o la *Sinfonía de Fausto*. Igual nos ocurre con el “nacionalismo” atribuido a Chopin porque escribió “Polonesas” (aunque la más extraordinaria de todas, la “Polonesa-Fantasia” que asombraba a Ravel, nada tiene que ver con rejuegos folklóricos). En la obra de Chopin resulta evidente que lo más trascendental se encuentra en los 24 Preludios, en los Estudios, en los Scherzi —ejemplos de una música pura, sin nada ajeno a sus propias voliciones, cuyo carácter excepcional y agorero destacó André Gide en un polémico ensayo. Quedan los Valses. Pero una valoración folklórica de esos Valses sería trasunto del error que condujo a tantos compositores nuestros —y de otros países— a la defensa apasionada de un rapsodismo pintoresco. No son los temas los que deben interesar a un compositor de entendimiento avezado —y acaso escaldado— cuando estudia actualmente una música popular. Sin que ignoremos los aciertos de un Bela Bartok —para quien la recopilación constituyó, por cierto tiempo, un método de trabajo— debemos tener conciencia de que el tema, el *melos*, no es lo más importante ni lo más valioso en una música popular, sino los elementos que se constituyen en *elementos de estilo* —la rítmica, la sonoridad, las variaciones espaciales... — que pueda presentar. Y ahí también estaba Chopin desempeñando su cabal función al escribir sus Valses. Estos eran, en realidad, personalísimas especulaciones sobre esquemas rítmicos, esquemas de *uso común en toda Europa* —como lo serían en América, más tarde, donde floreció un tipo de vals venezolano, por ejemplo, que no se parece a ninguno. Para Chopin el Vals, como la Mazurca, eran *géneros* de composición. De lo popular —que no lo era tanto ya que el Vals salió, originalmente, de la inventiva de músicos sumamente cultos— sólo recogía ciertas características rítmicas, cierta atmósfera, cierto impulso. Por ello, entre los Valses de Chopin y la música popular de su época había la misma distancia que pudo existir, en la década 1910-20, entre el *Rag Time para once instrumentos* de Stravinsky y el *Alexander Rag Time Band* de Irving Berlin.

3. Cuando un partidario de la música de inspiración folklórica se siente acorralado por los argumentos de un contrario, pronuncia un nombre salvador, que tiene el poder inmediato de inclinar la balanza en su favor: “Boris Godunov”... El “Boris” es una obra maestra; una de las cumbres del teatro lírico universal. No todo es folklore en “Boris”, evidentemente; Mussorgsky se valió de muchos elementos tomados al canto litúrgico ruso —o sea, a una música culta, cultísima, cuya tradición se remontaba a la liturgia bizantina. En el dúo de Marina y el falso Demetrio, adopta voluntariamente el lenguaje de la ópera romántica italiana. Las grandes escenas trágicas —las más hermosas, acaso, de la partitura— son de una inspiración sumamente personal. Pero no puede negarse que el folklore regresa constantemente por sus fueros, caracterizando a ciertos personajes y animando las escenas populares. Por lo mismo, los defensores de la inspiración folklórica se afincan siempre en el “Boris”, convincente pieza de convicción.

Pero es difícil, sin embargo, establecer una regla a base de un logro excepcional. En toda la historia de la ópera rusa, no hallamos una sola partitura que pueda colocarse al lado del “Boris” —ni siquiera la “Kovanchina” del propio Mussorgsky. Técnico deficiente, Mussorgsky estaba dotado de una intuición genial, extraordinaria, única, que le permitía superar todos sus problemas de instrumentación, de expresión, de estructura. No así sus contemporáneos del grupo de los Cinco —con excepción de Rimsky-Korsakoff, cuya solidísima técnica solía realzar, en muchos casos, una limitada inspiración... Boris de Schoolezer estudió, hace años, el fenómeno de la aparición, en el siglo XIX, de una “música rusa” inesperada, llena de bríos, que, a falta de una tradición técnica, “halló un acento propio en la utilización del canto popular”. El acento fue indiscutiblemente hallado. Pero hoy debemos reconocer, con toda justicia, que los logros fueron escasos, si nos situamos en el plano de la verdadera creación musical. No es una “boutade” afirmar que si bien conocemos los títulos de casi todas las óperas rusas escritas en el siglo pasado, son muy pocas las que hemos escuchado en realidad. Pasan los años, y no vemos aparecer los títulos de “Russland y Ludmila”, de “El Príncipe Igor”, de “Iván el Terrible”, en las carteleras de los teatros líricos de Europa y de América. Y es porque, si bien pueden



"se tolera la fantasía cuando viene al caso"

interesar y emocionar al público depositario de ciertas tradiciones sonoras, puestas en el terreno de la música universal, son óperas muy endebles, que no resisten la comparación con "Othello", o "Falstaff", en cuanto a la eficiencia dramática; ni con "Tristán" o "Los maestros cantores", en cuanto a la riqueza del contenido. Y es que, en ellas, el hallazgo del "acento nacional" mediante el uso del folklore, se logró en detrimento de la expresión universal y del desarrollo orgánico del drama lírico. La ópera de Glinka se ajusta todavía a los patrones de la ópera prerromántica italiana. Las óperas de Rimsky-Korsakoff están construidas como podrían estarlo las de Gounod o de Verdi (y tan cierto es esto que en sus últimos años, sintiendo la necesidad imperiosa de una renovación del estilo, Rimsky se orienta súbitamente hacia el wagnerismo, con "La ciudad invisible de Kitege", su testamento musical). Hoy descubrimos, a través del disco, que "El Príncipe Igor" es una ópera deshilvanada, hecha de trozos colocados en sucesión, que resultaría de una irremediable monotonía ni no incluyera una linda Obertura y el magnífico ballet. Por lo demás, había que recordar que la grabación soviética de esta ópera omite un acto entero, ya que —según se nos explica en el prospecto adjunto— "se parece tanto al anterior, que sin los recursos de la escenografía y el movimiento teatral, su interés es escaso" (sic). Y en cuanto a la obra sinfónica de los Cinco... ¿qué queda de Mily Balakirew? ¿Qué queda de César Cui?

Fuera del "Boris" el folklorismo preconizado por los Cinco como Tablas de una Nueva Ley, aún activo en el sinfonismo de Glazunof —muy ausente, en cambio, del *Eugenio Onegin* de Tchaikowsky, ópera magistral por el contenido y el estilo¹— el folklorismo frenó el desarrollo formal, conceptual, de la música rusa. En el siglo XIX se escribe mucha música atractiva en Rusia. Pero no se inventa casi nada en el plano evolutivo de la expresión profunda. En momentos en que los Cinco, más o menos concertados, debatían problemas de *acento nacional*, escribiendo éste una ópera que sería terminada por el otro (con errores frecuentes como el que llevó a Rimsky-Korsakoff a enmendar *errores de instrumentación* que eran, en el texto original de Mussorgsky, intuiciones geniales...), un Claudio Debussy creaba una nueva sonoridad orquestal para

el mundo entero. Del mismo modo, bastante más tarde, el máximo afán de rapsodismo latinoamericano coincidiría con la invención, por Alban Berg, de una ópera escrita sobre el "Wozzeck" de Georg Bücher —"única ópera con pies y cabeza escrita en este siglo", afirmaba recientemente Pierre Boulez, con voz tan polémica que se olvidaba de los logros singulares del *Erwartung* y del *Moisés y Aarón* de Schoenberg, única ópera, ésta última, que soporta victoriosamente la prueba de una inconclusión. Y en cuanto a lo que se refiere a *lo nacional*, es indudable, sin embargo, que una asimilación de giros, de elementos de estilo, de dinámica primigenia, puede trascender del folklore a la partitura artísticamente concebida. Ejemplos: *Las Bodas*, algunos pasajes de *Petrouchka*, los *Priabutki*, la troika de *El Zorro*, la primera de las *Tres Piezas para cuarteto*, de Stravinsky. Pero obsérvese que aquí no se trabaja con materia directamente captada y "arreglada", sino con una *transposición metafórica de lo popular*. Como transposición metafórica de lo primitivo es el tema inicial de "La Consagración de la Primavera" o las famosas acentuaciones rítmicas de "Los augurios primaverales".

4. Mientras el sinfonismo alemán prosigue su evolución lógica, orgánica, a través de Brahms, Bruckner, Ricardo Strauss y Mahler; mientras Francia despierta de un prolongado letargo, encaminándose hacia el impresionismo, la música rusa, de inspiración folklórica, se va revelando, poco a poco, a los públicos de Occidente. Rimsky-Korsakoff, por la brillantez y la eficiencia de su instrumentación, conquista oyentes en todas partes, mientras Mussorgsky, por rara paradoja, permanece prácticamente ignorado fuera de Rusia, hasta que Diaghilef, en 1909, presenta el "Boris Godunov" en París, con Chaliapine a la cabeza del reparto, en tanto que Tchaikowsky comienza a ser muy escuchado en Alemania, donde Nikisch estrena sus Sinfonías. Claro está que, a pesar de trabajar frecuentemente con materiales populares, Tchaikowsky estaba en franca reacción contra el espíritu de los "Cinco", a quienes criticaba sus miramientos. Pero el público se iba aficionando a la "música rusa" sin establecer diferencias. Era una novedad; algo exótico, inesperado, que había irrumpido en el ámbito sonoro de Europa, sin que muchos observaran que sus innovaciones eran meramente superficiales, operando casi siempre en los dominios del timbre y del ritmo. En cuanto a la forma, al concepto de la tonalidad, a la estructura, a la expresión personal, los compositores rusos eran tradicionalistas —fenómeno que se observa frecuentemente en las escuelas musicales de muy corta historia. Una Sinfonía de Glazunov no pasaba de ser una sinfonía conservadora en su forma, pero realizada con temas rusos. Las sinfonías-poemas sinfónicos de Rimsky (*Antar*) estaban muy lejos de aventajar a los de Strauss, en cuanto a audacias conceptuales. Es decir que, bajo una aparente novedad, debida a los temas populares, la música rusa permanecía estática, sin participar de la formidable transformación que se iba operando, después de Wagner, en todos los sectores de la música occidental... Sólo con Scriabine, antifolklorista por excelencia, daría la música rusa un verdadero paso adelante.

Pero el nacionalismo ruso constituía un ejemplo, ahora, para los países huérfanos de una larga tradición musical. Donde los siglos XVII y XVIII habían sido nulos, en cuanto a la creación sonora, la exaltación de los valores vernáculos podía constituir una fácil solución. Smetana y Dvorak seguían caminos paralelos a los del nacionalismo ruso —el segundo, con la ventaja de su vasto dominio técnico. En los países escandinavos, Grieg, Swendsen, Sinding, se afincaban en el folklore nacional. En España, Granados y Albéniz no tardarían en seguir un rumbo semejante... Fuera de Alemania, Francia, Italia, Austria e Inglaterra —que no era poco decir— soplaban vientos de nacionalismo. Pero el nacionalismo —salvo en el caso de un Dvorak, músico universal— se afianzaba en detrimento de lo técnico, ocurriendo el caso curioso de que, en muchos casos, el folklorismo, con todas sus buenas intenciones, se transformara en una excusa. Pero las grandes obras de arte no se hacen solamente con buenas intenciones. Hoy vemos a Grieg como un músico muy deficiente, incapaz de construir cabalmente una sonata instrumental, cuya imaginación, como orquestador, era de gran pobreza. Tampoco era fuerte Albéniz, en los dominios de la orquesta, si bien escribía magníficamente para el piano. Swendsen y Sinding, meros músicos de salón, eran sobreestimados a causa de la nobleza primigenia de sus melodías populares. Una vez más, el folklorismo ejercía una función encubridora, propiciando una cómoda desatención de cuanto ocurría en terrenos donde realmente evolucionaba la música en cuanto se refería a su contenido orgá-



Falla — "liberación gradual del folklorismo"

nico y formal. La evolución de la música universal era confiada, en aquellos años, a hombres como Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky (el de "La Consagración de la Primavera") y el joven Schoenberg.

Quedaba Falla, el último gran nacionalista europeo, en un continente que aún ignoraba a Bartok. Pero... ¿qué nos muestra la obra entera de Manuel de Falla, sino el proceso de una liberación gradual del folklorismo? Superándose de partitura en partitura, el maestro español se libera de los giros folklóricos de "El Amor Brujo" y las "Siete Canciones", para buscar el españolismo más profundo de "El sombrero de tres picos" —cuya danza del Corregidor se elimina de la partitura, por cierto, a la hora del estreno, por vérsela poco hispánica en el conjunto, cuando respondía, en realidad, a la tradición neoclásica-escarlantina-hispánica del Padre Soler. En "El Retablo" Falla se inspira en el romance, la tonadilla, la sonata clásica española, erigiéndose en heredero de una tradición culta. Con el "Concierto" —acaso su obra capital— aparece ya totalmente liberado del folklore, en espera de "La Atlántida", que habrá de constituir algo, según se dice, como un "Parsifal" hispánico... Manuel de Falla constituye, tal vez, el ejemplo que mejor deberíamos meditar.

5. La corriente nacionalista folklórica que se afirma en nuestro continente en los alrededores del año 1920 —fecha en que Villa-Lobos se halla ya en plena producción— respondió a un proceso lógico, que expuse ya, hace años, en mi libro *La Música en Cuba*. Si Rusia, España, Noruega, Europa Central, habían dado el ejemplo de un nacionalismo alimentado de esencias populares, el problema de afirmación de la personalidad que se planteaba en nuestros países era el mismo. Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos el acento nacional en la utilización —estilización— de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos, al menos, una música que tuviera un aspecto "distinto" de la de Europa —y acaso, por ese camino, un aspecto propio. Lo que los rusos, los escandinavos, los españoles, habían hecho con sus temas, lo hacíamos nosotros con ritmos, melodías y giros americanos.

De ahí que, durante veinte años, nuestra música estuviese dominada por lo rapsódico. Hacia el año 1940, sin embargo, nos dimos cuenta de que lo rapsódico nos apartaba de los verdaderos problemas de la composición. Hubo entonces un movimiento general, en todo el continente, tendiente a integrar el material folklórico dentro de las grandes formas tradicionales. Desaparecieron las rapsodias, los cuadros típicos, las fiestas aldeanas, los poemas sinfónicos localistas, para dejar el espacio libre a composiciones que ahora se denominaban Sinfonías, Sonatas, Conciertos, Serenatas, etcétera. Salimos ganando en seriedad, en conciencia profesional, en conocimiento de las formas. Pero en aquel momento, precisamente, comen-

zaron los compositores europeos a no considerar la correcta realización de una Sinfonía como un problema apremiante. El dominio de las formas tradicionales era tan corriente para el compositor recién salido de las aulas de cualquier Conservatorio europeo o norteamericano, que dejó esto de considerarse como un mérito en sí. Había, de inmediato, el urgente problema de la tonalidad, cuyos principios eran defendidos por un Hindemith o impugnados por los seguidores de la Escuela Vienesa. Había posibilidades nuevas, en el dominio de la especulación rítmica. Había búsqueda, en el campo de la estructuración, tendiente a encontrar nuevas maneras de ordenar una composición sonora. Había búsqueda también —coronada por sensacionales logros— en el camino de la instrumentación. En 1950, el nacionalismo estaba en crisis. Se admitía, sí, que el compositor tuviera un acento nacional; pero a condición de que ese acento se debiera a su idiosincrasia, a su modo peculiar de hablar, de expresarse; a la acción de sus herencias culturales. No a una utilización de elementos populares, captados fuera de sí mismo, a menudo ajenos a su verdadera personalidad.

Treinta años de trayectoria folklórica nos habían flexibilizado, ciertamente. En la aventura habíamos adquirido oficio y prestancia. Pero los huapangos mexicanos, el "cinquillo" cubano, las cuecas chilenas, las chacareras argentinas, los candombes brasileños, habían dado todo lo que podían dar. Una reunión internacional de compositores latinoamericanos no podía transformarse en una mera confrontación de emblemas locales. Era menester que el artista americano hiciera escuchar su voz propia, profunda, auténtica, recordando acaso —y acaso dolorosamente— que los grandes monumentos musicales, aquellos que transformaron la fisonomía de la música en distintas épocas, poco o nada debían al folklore, sino a la expresión personal, síntesis de herencias culturales y raciales. Ni "El arte de la Fuga", ni el "Don Juan" de Mozart, ni la "Novena Sinfonía" de Beethoven, ni "Tristán e Isolda", ni "Peleas y Melisenda", ni la "Sinfonía de los Salmos", ni "Wozzeck", ni "Matías el Pintor", se debieron al folklore alemán, francés o ruso, aunque sin embargo, pueden ser calificadas estas obras de *nacionales* porque reflejan las características profundas, entrañables, de determinados hombres definidos por una nacionalidad. (Bücher, romántico alemán, concibe un drama insólito, en un acto, recortado en escenas brevísimas, esquemáticas, cinematográficas antes del cine, para narrarnos la historia del pobre soldado Wozzeck; Alban Berg escribe, casi cien años después, con ese texto, una ópera en tres actos, que jamás hubiesen concebido un francés o un italiano, en cuanto al estilo, la técnica, la expresión...) Del mismo modo, quienes aceptan que el "Boris" es una concepción de carácter excepcional que no puede darse como ejemplo universalmente válido, se agarran de "Los Maestros Cantores" para hablarnos de una inspiración afincada en lo popular, sin recordar que los elementos "populares" que se usan en la portentosa comedia musical de Wagner eran lo más culto, lo más elaborado, lo menos anónimo, del composicionalismo alemán de la época evocada. Trabajo de Maestros Cantores: corales majestuosos, giros técnicos, amagos de fugas, melodías llegadas, a través de normas técnicas, a la madurez total de su sentido. Cuando Wagner agarra un coral como el que canta David en un pasaje del tercer acto de su ópera procede como cuando Mussorgsky cita, en "Boris", temas de liturgia ortodoxo-bizantina. Música de siglos: música *de compositores*, como los que Juan Sebastián con su aparente autosuficiencia composicional (véase, al respecto, el texto exegético del Doctor Schweitzer) sacaría de cultísimas tradiciones nacionales, decantadas, pulidas, por Cantores que, no por haber permanecido en un anonimato a que los condena alguna pereza en la investigación presente, eran menos Cantores —aunque no con tanto genio, desde luego— que el gran Cantor de Santo Tomás.

Decía Gerard de Nerval que renunciaría a todo Weber (en su poema lo llama *Webre* y parece ignorar que ese *Webre* es el autor de *Freyschutz*, padre del nacionalismo musical alemán) por una canción popular. Lo que cabría preguntar retrospectivamente a Gerard de Nerval es si conocía alguna melodía folklórica semejante, en majestad, recogimiento y alcance de resonancia humana, a la del Aria de la *Suite en Re* de Juan Sebastián Bach.

Caracas—1957.

¹ Una noche, en Leipzig, se me reveló esa partitura tenida a menos como una de las más originales del repertorio lírico universal. La estructura vocal del primer acto es de un rigor que evoca la cantata, rebasando los mecanismos románticos de la ópera. A la vez, el acto del baile se inicia con un vigor, salonesco y auténtico, que hace pensar en lo mejor del *Fledermaus*.