

El Momento Musical Latinoamericano

Por ALEJO CARPENTIER

DEL mismo modo que los rusos hallaron un sucedáneo de tradición técnica en el cultivo de sus cantos populares y coros de iglesia, nosotros podremos exteriorizar vigorosamente nuestra sensibilidad por medio de empréstitos hechos a nuestro riquísimo folklore. Pero esto no es cantera inagotable. Después de escribir tres sinfonías sobre temas afro-cubanos, después de darnos cinco cuartetos sobre temas indios, el compositor mexicano, el compositor antillano, habrán trillado una zona de inspiración llena de atractivas sugerencias, pero no ilimitada. Se volverá a encontrar frente a los grandes problemas—problemas universales—del arte sonoro, como sus colegas de Europa. Habrá recorrido el camino que condujo a Falla de *La Vida Breve* al *Retablo de Maese Pedro*; a Bartok, de sus danzas nacionales a los últimos *Concerti* para piano y orquesta; a Villa-Lobos, de sus *Makumbas* de Bahía a sus obras recientes... Se verá preocupado por la idea de hacer música pura. Y sólo su sensibilidad creadora se verá entonces en juego. Si esta sensibilidad es de raigambre auténticamente latinoamericana, será forzosamente distinta a la de sus contemporáneos del Viejo Continente. Tendrá un acento popularísimo, y se forjará su propia dialéctica, creando o haciendo evolucionar un *tipo*. (Esto sin hablar de los simples imperativos locales, que suelen hacer milagros: la carestía del suelo newyorkino nos valió el primer rascacielos). Y si el genio interviene en ello—porque al fin y al cabo todo se reduce en arte a una cuestión de genio—ese tipo se hará forma, enriqueciendo el arte con la aportación de una arquitectura nueva, de posibilidades más o menos fecundas. Las nuevas ideas, los nuevos medios de expresión, dictando formas nuevas, nos hacen llegar a la conclusión de que no existen formas eternas.

Pero mientras el compositor latinoamericano puede llegar a esta era de emancipación, los problemas que se le plantean quedan en pie. Y, sobre todo, el problema formal. Los músicos alertas de nuestro Continente saben ya que escribir rapsodias orquestales o pianísticas con sus temas nacionales no conduce a ninguna parte. La rapsodia, género invertebrado, es tal vez el más efímero y peligroso de todos. ¿Escribir, entonces, sonatas sobre temas incaicos? ¿Sinfonías sobre las encantadoras *Mañanitas mexicanas*? ¿Fugas sobre la *Plena de Santa María*? ¿Cuántos ensayos abortados pueden resultar de semejantes intentos! ¿Cuántos ejemplos de ello tenemos ya en América!... Comentando el artículo en que dirigiéndome a unos pocos compositores cubanos les decía que el *son* de los negros nuestros ofrecía las características de una *sinfonía* elemental por su lógica, y que podía ofrecer rudimentos, no ya de estilo, sino de una forma nueva, Ernest Ansermet escribe: "sería un error creer que la música po-

pular, aun en lo que ofrece de fecundo a un compositor, le facilita una forma". Estoy de acuerdo con el eminente maestro, salvo en el caso particularísimo al que me refería. Esos cantos acompañados por dos instrumentos de percusión—cuya variedad de timbres maravilló cierta vez a Emile Vuillermoz—, en que los *solí* de trompeta y guitarra, los recitativos del declamador, alternando con variaciones del coro, conducen a una *coda* que recoge los temas y ritmos oídos anteriormente y los enriquece con vocalizaciones en un *movimiento continuo*, frenético y dispuesto con un equilibrio asombroso; esos *allegros* sorprendentes, cuyo desarrollo llega a durar media hora, cuarenta minutos, y de los cuales los discos sólo ofrecen un pobre esquema, empequeñecido por el temor que inspiran a los técnicos los instrumentos de percusión ante el micrófono; esas liturgias profanas, cuyas repeticiones, *divertissements*, variaciones, desarrollos, pueden ser fijados en un cuadro analítico, con enumeración de compases, periodicidad y duración de los episodios rítmicos y melódicos, como un tiempo de Sonata de Ph. Emmanuel Bach; esos conjuntos, ordenados como una máquina, sí pueden brindar a un compositor elementos de una forma, por lo mismo que la intuición colectiva los ha dotado de una arquitectura invariable, por lo mismo que su amalgama, plenamente realizada, de distintos elementos populares, ha llegado a originar un *tipo* que no anda lejos del concepto clásico de lo formal. Cuando un género folklórico sólo se reduce a colocar un tema agradable sobre uno o dos ritmos o movimientos esquemáticos—como el *bambuco* colombiano, o la vieja *danza cubana*—, presenta "elementos de estilo" y nada más. Cuando acontece el caso raro que nos muestra el *son* afrocubano, las leyes mismas que rigen tan admirable manifestación del alma popular, se adaptan maravillosamente a las exigencias del *cómo* que preocupa a todo compositor, a punto de facilitarle extraordinariamente la "realización particular" de alguna de las formas básicas brindadas al artista por su arte mismo. (Pienso en los doce *Choros* de Villa-Lobos, cuya forma, tan emparentada con la *Serenata* clásica, le fue facilitada, sin embargo, por los elementos brasileños que desarrolló en ellos).

Por lo tanto, puede afirmarse que el movimiento folklórico-nacionalista que parece concentrar los esfuerzos de muchos compositores de América Latina, constituye un estadio de evolución necesario para la conciencia creadora de nuestros músicos, porque les permitirá consolidar una tradición que sólo se encuentra en estado rudimentario, y les ayudará a liberar su sensibilidad de latinoamericanos, creando en la música un mundo paralelo al realizado ya en pintura por los Diego Rivera, José Clemente Orozco o Carlos Mérida, o en la literatura, por los Güiraldes, Azuela o José Eustasio Rivera. Esta etapa será caracterizada forzosamente, en los más dotados, por el hallazgo de un lenguaje harmónico independiente de los que prevalecen hoy en Europa, y por la búsqueda de *tipos* formales que serán plasmados con mayor o menor fortuna y caracteres de durabilidad...