

FUNDAMENTOS DE LA CULTURA MUSICAL EN LATINO-AMERICA

P O R

Gilbert Chase

EL término «Latino-América» es una ilusión semántica, una ficción filológica. Es una de esas utilitarias expresiones que ni pueden ser lógicamente defendidas ni convenientemente reemplazadas. A lo sumo, yo le concedería validez como concepto geográfico, no para definir una entidad cultural. En consecuencia, no hablaré de la «Música Latino-Americana», sino de la música surgida dentro de esa inmensa y variada región que, para respetar lo establecido, llamaremos América Latina. No intentaremos describir esa música en conformidad con modelos aceptados o preconcebidos. Ciertamente, una honesta apreciación de ese material, de inmediato condenaría al fracaso un intento de tal clase. Tan sólo por medio de supresiones y distorsiones puede la música de América Latina acomodarse a la concepción corriente de lo que se tiene por música de América Latina. Ni los sones de rumba de una banda muy popularizada ni las egocéntricas creaciones de un Villa-Lobos pueden servir como una adecuada unidad métrica para medir las infinitas ramificaciones de una compleja cultura musical que se extiende desde la más primitiva a la más falsificada expresión. En América Latina nos hallamos con música que responde con sorprendente fidelidad a tradiciones africanas ancestrales. Hallamos música que conserva inconfundibles vestigios de los sistemas tonales pre-colombianos. Hallamos música que presenta una extraña mezcla de elementos africanos y europeos. Hallamos música que representa la transplatación de melodías y ritmos de España. Encontramos innumerables permutaciones y combinaciones de estos estilos, para no hablar de otras variadas influencias, como las del canto llano eclesiástico, el *bel canto* italiano, la zarzuela española y el jazz norteamericano. En los modelos que se conservan de la composición colonial nos encontramos con imitaciones de la polifonía europea y de las técnicas clásicas, con influencias de compositores tales como Pergolesi y Haydn, influencias que preponderan durante el siglo XVIII y el temprano siglo XIX. En los dominios del arte musical moderno podemos enumerar ejemplos de creación musical muy variada, que parte desde la más conservadora a la más radical de las tendencias e incluye tanto el neoclasicismo y el post-romanticismo, como el nacionalismo, el folklorismo, el impresionismo y todos los demás «ismos» nacidos de cambios de la estética o, simplemente, de la moda. En modo alguno yo he agotado el catálogo de esta música, pero pienso haber llegado en su conocimiento hasta el punto de comprender que la música latino-americana no puede ser encuadrada dentro de fáciles generalizaciones, porque ofrece la misma infinita variedad, los mismos bruscos contrastes y oposición de extremos que caracterizan al clima y la topografía de este hemisferio.

Desconfío de que, por un proceso de ofuscación estética, sea posible disponer en cierta línea la cultura musical de acuerdo con la visión miope de las personas que dominan tan sólo un limitado aspecto de la música, por creer que él sólo presenta un valor cultural. Constituyó para mí una sorprendente experiencia oír a un pseudo-crítico declarar públicamente que el «jazz» o el «swing» no podían ser legítimamente considerados en una discusión sobre cultura musical. Para dejar en claro las cosas antes de avanzar en estas consideraciones, permítaseme decir que empleo el término «cultura» en su sentido antropológico, no como lo utilizan los estetas de gabinete. Y por «música» sobrentiendo la totalidad de las creaciones sonoras sistemáticamente organizadas y socialmente empleadas; no tan sólo aspectos cuidadosamente seleccionados de ese total. Entre la música de los negros de la Guayana Holandesa y la música que se escucha en las salas de conciertos de Buenos Aires se extiende un amplio golfo. Pero es un golfo que nuestra perfección cultural debe querer y poder atravesar en un momento dado; porque la música de esos negros de la Guayana no representa menos una parte de la cultura humana que las acursiladas amenidades sonoras de los *porteños*.

Es un hecho significativo que la música folklórica y primitiva cuenta mucho más en las preocupaciones musicales de los latino-americanos que en el caso de Norteamérica. Casi todos los compositores latino-americanos presentan el doble carácter de folkloristas o de etnólogos musicales. Considérese una obra tan monumental como la Historia de la Música Brasileña de Renato de Almeida; dentro de sus más de quinientas páginas, casi dos tercios se consagran a la música primitiva, folklórica y popular del Brasil. Y esta sección *precede* a la consagrada a la música artística, porque lo primero debe ser lo primero. En verdad, lo lógico de esta disposición se hace evidente cuando examinamos el desarrollo del arte musical en Brasil durante los pasados setenta y cinco años y comprobamos en qué extensión los compositores brasileños han alimentado sus creaciones en la fuente de las canciones y danzas tradicionales de su país. El catálogo de sus obras abunda en títulos como *batuque*, *congada*, *chôro*, *acalanto*, *ponteio*, *macumba*, *samba*,— todos nombres inexplicables si no recurrimos a las referencias músico-etnológicas que han producido estas formas tradicionales. Una situación similar prevalece en otros países de América Latina, incluso aquéllos cuya historia musical aún no ha sido escrita. De lo que se deduce, en consecuencia, que la cultura musical en América Latina descansa en gran medida sobre el fundamento de la tradición popular; o, más precisamente, sobre una estrecha correlación entre la tradición popular de la música folklórica y la tradición académica del arte musical.

La música folklórica es muy vieja, pero el concepto de la música folklórica es relativamente nuevo. El concepto de una anónima cultura folklórica sólo adquiere significado por el contraste con un cuerpo de individualmente creadas obras de arte o al menos de obras de arte deliberadamente creadas y reconocidas como expre-

sión de una individualidad artística. Establezco esta calificación porque deseo orillar la controversia existente entre el origen «comunal» frente al «individual» de la música y de la poesía folklóricas. La única cuestión que quiero subrayar es que en la discusión de la música de las civilizaciones pre-colombinas en América, en modo alguno nos encontramos ante una música «folklórica» ni un «arte musical» en la acepción moderna de estos términos. Toda música fué tradicional, porque fué transmitida oralmente, sin que existiera ningún método de notación musical. Pero estas tradiciones musicales fueron preservadas por un cuerpo de músicos profesionales, cuidadosamente instruídos a este efecto, y el uso de la música estuvo estrechamente relacionado con funciones cívicas, religiosas y militares. Hablando de la música en las naciones antiguas, escribe el doctor Curt Sachs: «Allí donde fué respetado el modelo oficial de un centro educativo, tienen que haber existido ley y lógica, medida y cálculo». Estas condiciones prevalecieron en la América pre-colombina, al menos entre los aztecas y los incas. Podemos decir, por tanto, que esos pueblos tuvieron un *sistema* musical, aunque se mantuviera en un relativamente primitivo nivel.

Todos los primeros cronistas españoles informan sobre la importancia de la música y de la danza en la vida azteca. Algunos de ellos, es cierto, reaccionan con la música azteca de la misma forma que reaccionan hoy muchas personas respecto a la radio del vecino; la consideran como un ruido infernal del que se sienten felices de escapar cuando pueden. Esta parece haber sido la actitud del audaz soldado y veraz cronista Bernal Díaz del Castillo, cuando escribió: «Desde los altares y los templos de los ídolos nos atormentan con tambores y trompetas que nunca dejan de sonar». Al referirse a la ocasión en que Cortés y sus soldados se presentaron ante Tenochtitlán, escribe Bernal Díaz: «Oímos desde el gran templo un tambor que tenía el más doliente sonido, como un instrumento de demonios; y junto con esto, muchas sonajas y conchas y trompetas y silbatos». Después de todo, Bernal Díaz fué uno en el manejo de soldados que se halló en una extraña y hostil tierra. Bajo tales circunstancias, no podríamos esperar de él otra clase de apreciación de la música azteca. Pero la nomenclatura que nos ofrece resume con claridad suficiente los recursos instrumentales de los aztecas: tambores, sonajas, trompetas tubulares de madera, caña y arcilla, así como varios tipos de pitos. Cronistas que acudieron después de la conquista, como Sahagún, Mendieta y Torquemada, nos proveen con detalles adicionales. Distinguieron entre dos tipos principales de tambores aztecas: el *huéhuel*, o gran tambor vertical, y el *teponaztli*, o pequeño tambor portable, colocado horizontalmente y capaz de producir dos diferentes sonidos. Melódicamente, los recursos musicales de los aztecas fueron muy limitados. Tuvieron tan sólo un instrumento, una especie de flauta vertical, capaz de ejecutar una verdadera melodía. En este aspecto los indios aymarás y quéchuas del imperio inca estuvieron más avanzados. Conocieron dos instrumentos: la *quena*, o flauta, y la *aniara*, o flauta de pan, ambas capaces de producir casi elaboradas melodías. Todos los testimonios

de que disponemos, incluidos los que representan los instrumentos pre-colombinos que se conservan, parecen indicar que el sistema musical de los aztecas y de los incas se basó en la escala pentatónica. La armonía les fué desconocida.

Ya que éste no es un tratado arqueológico, no estamos obligados primordialmente a excavar en los fundamentos largo tiempo enterrados de esa cultura musical. Nuestra misión principal es la de estudiar las bases sobre las cuales se ha alzado la estructura viviente de la música latino-americana. Basta con señalar la existencia de las grandes civilizaciones pre-colombinas en las cuales se dispuso de una música organizada, con variantes grados de complejidad. Hasta qué punto las tradiciones musicales pre-colombinas sobrevivieron a la conquista y en qué grado pueden haber influido sobre la actividad creadora de los compositores de América Latina, son asuntos que no pueden ser discutidos sino en relación a las condiciones que prevalecen en cada país particular.

Sabemos cuál fué la impresión que la música de los indios produjo sobre los hombres blancos que la oyeron por primera vez. Sería interesante conocer el punto de vista de los indios sobre la música europea, por contraste. Pero ello queda para nuestra imaginación. Suponemos que los indios se sentirían al principio sorprendidos, después impresionados y finalmente,—en muchos casos,—fascinados por la música de los europeos, con su aporte de instrumentos melódicos, su riqueza armónica y su complejidad polifónica. El Padre Antonio Sepp, uno de los misioneros jesuitas en la región de La Plata, escribió en su «Relación del Viaje por el Uruguay» (1691): «En nuestros botes tocamos instrumentos de música y cantamos, y ocurrió que los bárbaros de aquellas costas nos oyeron ya desde lejos; y atraídos por la música, se nos acercaron, desnudos como estaban, y escucharon con sumo gusto aquellas melodías». El Padre Carrasco. S. J. ejecutó una pintura al óleo de una escena similar, donde se ve a un grupo de misioneros jesuitas que navega a lo largo de un río sobre una balsa, tocando y cantando, mientras un grupo de salvajes se agolpa en la ribera, a lo que parece en una actitud de fascinada atención. Los músicos misioneros tocan un arpa, un laúd y un violín.

Todo esto, simplemente subraya el hecho de que la Iglesia jugó un papel de extraordinaria importancia en la introducción de la música europea a través de las vastas y vírgenes regiones que habrían de transformarse en «América Latina». Los españoles persiguieron una doble conquista: espiritual y material. Profesaban una fe que imponía un celoso proselitismo en sus adherentes, y la música fué el más poderoso de los aliados en su campaña de conversión y de educación cristianas. Todavía más, la Iglesia Católica no tuvo ninguna restricción ni prejuicio en su posición respecto de la música. El canto gregoriano, la elaborada polifonía, los semi-populares villancicos, *a cappella* o acompañados de instrumentos, todo fué admitido, reconocido y usado con amplios propósitos. Por otra parte, los misioneros creyeron en el valor de recrear la música y la danza tradicionales. Introdujeron guitarras y enseñaron a

los indios las danzas folklóricas de España. Con sus autos sacramentales, o piezas de teatro religioso, sentaron los fundamentos del teatro lírico en el Nuevo Mundo. Porque la Iglesia precisaba de música, la música empezó a ser una parte esencial en la fábrica de la cultura colonial de América Latina.

Existe en América una tendencia hacia avergonzarnos de nuestra cultura colonial, considerarla como algo que se podría ignorar o dar de lado. En el caso de la música, han prevalecido la negligencia y la ignorancia. Permítaseme referir una anécdota que no quiero ofrecer con la intención de desacreditar a ninguna persona o país determinado, sino simplemente como ejemplo de una situación general. Hace unos años, el director de la Escuela Nacional de Música de Caracas hizo una inspección a los sótanos de aquel edificio y se encontró con una gran caja de madera, oculta debajo de los escalones por donde se descendía a aquellos lugares. Lleno de curiosidad, la hizo abrir, y, para su mayor sorpresa, la encontró llena de manuscritos musicales. Una investigación posterior reveló que aquellas partituras pertenecían a compositores venezolanos de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. En su mayor parte eran composiciones religiosas para solos, coros y orquesta. Los manuscritos fueron estudiados, catalogados y copiados por el compositor y musicólogo venezolano Juan Bautista Plaza, quien publicó más tarde una selección de esa música bajo los auspicios del Gobierno de Venezuela. Hace pocas semanas yo he tenido el privilegio de transmitir por radio una de aquellas composiciones en las series musicales de la Universidad del Aire de la NBC. Fué el motete «In Monte Oliveti» de Cayetano Carreño, maestro de capilla en la Catedral de Caracas durante cuarenta años y abuelo también de la famosa pianista venezolana Teresa Carreño. Aseguro que ésta es una hermosa obra, que bien merece oírse, no una sino muchas veces. A semejanza de otras obras de antiguos compositores venezolanos de este grupo,—que incluye a José Angel Lamas, Juan Manuel Olivares y Juan José Landaeta,—el motete de Carreño debe ser conocido y aceptado como la obra de un clásico americano, un memorable aspecto de nuestra herencia musical.

Pero, por poco, olvido la moraleja que debía adornar mi narración. La caja de madera descubierta bajo los escalones de aquel sótano simboliza la herencia de la música colonial en América Latina. Ignorada y despreciada, se ha visto hundida en el polvo a través de varias generaciones. ¿Y será la publicación de esta música a la larga el símbolo de un renacimiento? Así lo creo. No sabemos qué descubrimientos o qué desengaños pueden esperarnos en otros archivos musicales de la América Latina. Acá y allá disponemos de un conocimiento definitivo de ciertas cosas que ha valido la pena conservar; y no tan sólo como piezas de museo. En Río de Janeiro, por ejemplo, existe la música de José Mauricio Nunes García, que vivió entre 1767 y 1830, algunas de cuyas obras han sido publicadas en el Archivo de Música Brasileña editado por el doctor Correa de Azevedo. Mucha de la música de este prolífico compositor parece que se ha perdido, pero se conserva bastante como para denotar a

un poderoso y original talento, que justifica su reputación como una de las mayores figuras creadoras de fines del período colonial. Puedo hablar con un conocimiento personal del «Tantum Ergo» para voces e instrumentos de viento de Nuñez García, una valiosa obra que transmití hace algún tiempo en la serie «Música del Nuevo Mundo». En la Bogotá colonial vivió Juan de Herrera, cuya Misa de Requiem data de 1704; y en Santiago de Chile, a fines del siglo XVIII, hallamos a José de Campderrós, quince de cuyas composiciones, que incluyen dos misas completas, se conservan. Volviendo al norte, a la ciudad de México, allí hemos oído al polifonista del siglo XVI, Hernando Franco, de quien ahora se coleccionan y editan numerosos manuscritos; más tarde, en la primera mitad del siglo XVIII, nos encontramos con Manuel Zumaya, compositor de la primera ópera mexicana, y con Antonio de Salazar, maestro de capilla de la Catedral de México y compositor de varios muy atra-yentes villancicos, o canciones polifónicas en un estilo semipopular. Es posible que algún día conozcamos la publicación de una colección organizada que sea una especie de «Monumentos de la Música en el Hemisferio Occidental», una vasta empresa cooperativa de la musicología americana que hará valedera, con el estudio técnico que la complete, una información sobre la herencia histórica de la música en las Américas.

Las luchas por la independencia política que alcanzaron su clímax durante las primeras décadas del siglo XIX, tuvieron sus repercusiones, a la vez inmediatas y remotas, en la vida musical de América Latina. No me he de referir simplemente al auge de la música patriótica, una vez que su significado es ante todo político. No obstante, el hecho de que las canciones nacionales y los aires de origen popular adquiriesen un significado patriótico, por medio de su asociación con los movimientos de independencia, es de una particular importancia. Las bandas militares de los ejércitos libertadores, que tocaban para distracción del populacho en cada plaza pública, incluyeron en sus repertorios, no sólo las nuevas marchas patrióticas, sino también danzas populares criollas como el *pericón*, el *cuándo* y el *cielito*. Como yo escribí alguna vez, «las bandas militares, con sus conciertos públicos al aire libre, inauguraron una era de ejercicio democrático de la música, en el cual los elementos patrióticos y populares se dieron estrechamente enlazados». Podemos considerar, por otra parte, la considerable circulación de música que produjo el movimiento de los ejércitos libertadores. San Martín atravesó con su ejército Los Andes, desde la Argentina a Chile. Con él vino el *cuándo* y echó raíces en Chile. Siguió hacia el norte, al Perú, donde sus soldados se aficionaron a la *zamacueca* y volvieron con ella a Chile, donde acabó por hacerse danza nacional bajo el nombre de *cueca*. No pretendo trazar ninguna trayectoria con propósitos científicos, sino meramente indicar el proceso general de diseminación de la música que tuvo lugar durante las guerras de independencia. Fué durante este período donde se verificó el surgimiento y cristalización de aquellas formas musicales populares

que eventualmente fueron a proveer de elementos al desarrollo del nacionalismo musical en América Latina.

No podemos deducir que la independencia política,—que no se alcanzó simultáneamente en todos los países de la América Latina—, fué inmediatamente seguida por una correspondiente manifestación de independencia artística. El más notable, o cuando menos el más celebrado, de los compositores latino-americanos del siglo XIX fué el brasileño Carlos Gomes, quien escribió óperas sobre todo en un obligado estilo italiano, que fueron aclamadas en Italia. Es cierto que su famosa ópera *O Guarany* se basa en un tema indígena; pero esto no la hace ser menos italiana; después de todo, muchas óperas europeas se habían también basado en argumentos americanos. A mi entender, el hecho esencial es que Carlos Gomes fué un compositor altamente competente. Su música, que todavía se escucha, presenta un valor dentro de sus límites. ¿En qué tradición musical americana podría haber hallado un modelo para sus grandes óperas? No existía ninguna tradición americana de la gran ópera (tampoco existe hoy, de hecho). Gomes eligió el mejor modelo que pudo hallar y lo imitó con éxito. El representa un competente profesionalismo que es bastante raro de hallar entre los compositores americanos del siglo XIX. No creo que esto constituya un valor despreciable. Estimo que la barrera que cierra a la música americana durante el siglo XIX está formada, no tanto por una falta de talento creador en potencia, como por la de un competente ejercicio profesional y la de una bien organizada vida musical, en la que el compositor encuentre amplias oportunidades para la práctica de su actividad. Desde el punto de vista de la creación, la música de América Latina durante el siglo XIX se redujo en gran medida a la simple imitación por parte de aficionados, de los modelos europeos. Ese *amateurismo* es una falta más grave que la imitación. No dudo que este juicio mío será combatido por aquellos críticos que toleran cualquier especie de incompetencia cuando se la puede disfrazar bajo los colores del chauvinismo. Son los extremistas del «americanismo musical». A ellos me referiré más adelante.

La doctrina del nacionalismo musical, que establece que cada país debiera crear sus obras de arte musical sobre el fundamento de las tradiciones de su folklore, alcanzó considerable ímpetu en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Típicas manifestaciones de esa doctrina fueron la escuela nacional rusa, representada por los llamados «Cinco», y el movimiento de nacionalismo musical encabezado en España por Felipe Pedrell y prolongado hasta el siglo XX por sus discípulos: Albéniz, Granados y Falla. Como ha sido establecido varias veces, el nacionalismo musical fué un medio obvio de auto-afirmación de aquellas naciones cuyas potencias creadoras en música estaban adormecidas hacía largo tiempo o todavía no habían tenido lugar de manifestarse. Era, por tanto, natural que el nacionalismo prendiera en los países de América Latina que luchaban por su propia expresión artística. El movimiento comenzó esporádicamente acá y allá, sin uniformidad cronológica ni ideológica. Los críticos brasileños se esfuerzan por hallar

rasgos de nacionalismo en la música de Carlos Gomes. Quizás tienen razón. Se precisa de un conocimiento muy íntimo de la música brasileña para juzgar en tales materias. En todo caso, las primeras definitivas manifestaciones de nacionalismo en la música brasileña aparecen desde 1860, cuando Brasílio Itebêre da Cunha escribió su «Sertaneja», rapsodia brasileña para piano, que se dice que Liszt incluyó en su repertorio. Más tarde, en el campo de la música sinfónica, apareció la «Suite Brasileira» de Alexandre Levy, que concluye con una *samba*. Esto data de alrededor de 1890. Entre tanto, en México, Julio Ituarte publicó sus «Aires Nacionales» y, en La Habana, Ignacio Cervantes llevó a cabo sus «Danzas Cubanas». Esto eran aún hojas en el viento. Y pronto no cabría duda hacia qué dirección el viento soplaba. Como sugerí al comienzo de este escrito, a uno le basta una ojeada a los catálogos de la música contemporánea latino-americana para apreciar con qué extensión ha estado dominada por el nacionalismo musical. Raro es, ciertamente, el título que no alude a algún elemento nacional o folklórico: «Danzas Argentinas», de Julián Aguirre; «Sinfonía Argentina», de Juan José Castro; «Bachianas Brasileiras», de Villa-Lobos; «Toada em Moda Paulista», de Camargo Guarnieri; «Tonadas de Carácter Popular Chileno», de Pedro Humberto Allende; «Suite Cubana», de García Caturla; «Sinfonía India», de Carlos Chávez; «Acentos de América», del uruguayo Vicente Ascone; y así hasta el infinito.

El nacionalismo musical ha dado grandes pasos en la América Latina durante el siglo presente gracias, en gran parte, a la adhesión amplia de dos destacadas personalidades creadoras: Carlos Chávez, de México y Heitor Villa-Lobos, de Brasil. El primero, que nació en el cambio de siglo, deriva sus doctrinas de nacionalismo musical de las ideologías de la Revolución Mexicana. Establece categóricamente: «Negamos la *música profesional mexicana* anterior a nuestra época, porque no es el fruto de una auténtica tradición mexicana». El significado de las palabras «música profesional mexicana» es que tan sólo la tradición folklórica o popular de tiempos anteriores presenta un valor para Chávez. Este no dudó en estampar su aprobación a una melodía popular mexicana del siglo XIX llamada «La Paloma Azul», aun admitiendo que en ella se observa la influencia de la ópera italiana, que prevaleció en aquella centuria en toda América Latina. En la declaración recogida más arriba de Carlos Chávez están también implícitos los principios que este músico y sus seguidores han descubierto y expresado como «la verdadera tradición mexicana» en música. Sin duda, esta «verdadera tradición mexicana» se ejemplifica en obras tales como la «Sinfonía India» de Chávez, sus «Cantos de México», su ballet «El Fuego Nuevo» y su *sinfonía proletaria* «Llamadas». No está del todo claro en qué medida esta tradición se ilustra también en su «Concierto para cuatro cornos y orquesta» y en su «Sinfonía de Antígona». Un crítico, por cierto, afirma haber encontrado ese fondo mexicanista hasta en las más «abstractas» composiciones de Chávez. Así, al considerar la «Sonatina 36», la «Tercera Sonata» y los «Preludios para piano», Herbert Weinstock escribe: «Son asensuales, austeras, caracterizadas

por la dureza de los paisajes de las mesetas de México». Al ocuparse de las primeras obras de Chávez, el mismo crítico escribe: «El espíritu de la música, su carácter melódico y armónico se derivan de lo europeo». Aparentemente, las palabras «se derivan» y «europeo» son las más imposibles de relacionar en el vocabulario crítico del señor Weinstock, incluso hasta cuando se ocupara de la música de Mozart. El señor Weinstock evidentemente no ha reparado en el hecho de que la mayor parte de la música moderna europea es «asensual», «austera» y se «caracteriza por su dureza», aunque haya sido escrita por compositores que nunca pudieron contemplar las mesetas mexicanas.

No se reciba la impresión de que estoy atacando al nacionalismo musical. A mi juicio, ni se le debe atacar ni defender, sino simplemente dejarle que siga su curso natural. Si se me permite autocitarme de nuevo, me agradecería repetir lo que ya he dicho sobre este asunto: «La función histórica del nacionalismo folklorístico parece ser la de facilitar a las naciones musicalmente a retaguardia o retrasadas, el adquirir su propia e íntima expresión por la afirmación de los rasgos característicos que toman su fuerza de la acción acumulativa de la tradición indígena». No me opongo al nacionalismo musical como no podría oponerme a un río que sigue su curso hacia el mar. Pero no desearía tampoco caer en el error de confundir al río con el mar.

Eso es precisamente lo que muchos campeones del nacionalismo musical están haciendo. Se concentran en los estrechos arroyuelos del nacionalismo y nunca miran al ancho mar de la música, que se extiende más allá. Cada uno de los impulsos que ondulan las aguas de la corriente nacionalista se muestra magnificado a sus ojos, incluso cuando va a hundirse en el fondo del amplio mar de los valores universales. Falta de objetividad y distorsión de los valores artísticos, son los defectos capitales del punto de vista nacionalista en materias estéticas. Mucho daño puede causarse si nos permitimos a nosotros mismos la persuasión de que un compositor que emplea un atuendo de instrumentos aborígenes,—*maracas, bongoes, güiros, claves*, etc.—es *ipso facto* más «americano» y, en consecuencia, más «significativo», que un compositor que escribe tan sólo para orquesta de cuerdas. Difícilmente se pueden hallar dos obras que acrediten más a la música «americana» que las «Cinco Piezas» de Domingo Santa Cruz, de Chile y la «Fuga Criolla» de Juan Bautista Plaza, de Venezuela, ambas escritas para orquesta de cuerdas. La composición de Santa Cruz es por entero de un carácter no nacional; al menos, yo no creo que alguien pudiera deducir la nacionalidad del compositor por esta música. La Fuga de Plaza está basada en un tema que deriva del *joropo*, una danza típica de Venezuela. Incluso, si se me obligara a dar una opinión, pienso que de las dos obras, la de Santa Cruz es tal vez más incitante y original considerada *como música*. Como música, he aquí el nudo de toda la cuestión. Hasta que no aprendamos a pensar puramente en términos deducidos de los valores musicales, sin cegarnos por consideraciones nacionalistas, no habremos superado nuestra adolescencia artística.

El peligro de consignas semejantes a «nacionalismo musical» o «americanismo musical» es que reducen los valores creadores al nivel de una campaña política. Los campeones del americanismo musical urgen a los compositores de este hemisferio a crear una música que sea «inconfundiblemente americana». El afán del compositor americano, de acuerdo con alguno de esos campeones, debería ser «conseguir una producción que al ser en su sustancia americana, *esté por completo aparte del arte europeo*». (La cursiva es mía). La proposición es manifiestamente absurda, aunque haya aparecido en un difundido artículo sobre «Los Compositores Latinoamericanos y sus Problemas». El compositor latinoamericano tiene muchos problemas; la mayor parte de los cuales se relacionan con los mismos que sufren sus colegas de todo el mundo, y se refieren a materias semejantes a cómo alcanzar un adecuado ejercitamiento profesional, cómo conseguir la interpretación de su música y cómo encontrar una manera de vivir dentro de su profesión. Pero escribir música «por entero aparte del arte europeo» no es ciertamente un problema. Hablando desde el punto de vista de la creación, el problema del compositor latinoamericano de hoy es el mismo que haya tenido cualquier compositor en cualquier tiempo: adquirir tal maestría sobre las tradiciones técnicas de su oficio, que su individualidad pueda libremente afirmarse por sí misma en una expresión original. Debemos prestarle todos los estímulos posibles y nuestro reconocimiento, pero basados solamente en su habilidad para producir hermosa música, sin restricciones chauvinistas. Por lo que se refiere a la originalidad, permítasenos recordar las palabras de Miguel de Unamuno: «Ser original no es ser aboriginal».