



Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica

El concepto de nacionalismo aplicado a la música, debido a su uso generalizado e indiscriminado, ha perdido su sentido e incluso ha sido manipulado por lapropia historiografía musical. En el presente artículo, se realiza una revisión del término con la posterior aplicación a la realidad musical Latinoamericana.

Nos preguntamos, ¿qué es el 'nacionalismo musical'? ¿Un estilo? ¿Una época histórica? ¿Un campo semántico? O, como especula Sergio Marras cuando entrevista a dieciséis colosos de la literatura latinoamericana sobre la veracidad de la existencia de 'América Latina' como concepto, ¿es este 'nacionalismo musical' otro "delirio literario, bastardía europea, cuento chino, comedia de equivocaciones, o simplemente material de demolición?"¹. ¿Asume la presencia de elementos identificados como autóctonos? ¿Cómo podemos abarcar con el mismo significativo fenómenos tan diversos como la intención específica de Felipe Boero de crear una 'ópera nacional' en *El Matrero* de 1929, y el *Cuarteto de Cuerdas N° 2* (1958) de Alberto Ginastera, donde no faltan vestigios de elementos autóctonos argentinos pero cuyos procesos acercan esta obra mucho más a la *Suite lírica* de Alban Berg (1925-26) que a la ópera de Boero?

Es la premisa de nuestras reflexiones que el uso generalizado del término 'nacionalismo musical' para denotar una infinita variedad de identificaciones con una sustancia percibida como autóctona es

¹ Sergio Marras, ed. *América Latina, marca registrada* [Conversaciones con Jorge Amado, Mario Benedetti, Adolfo Bioy Casares, Guillermo Cabrera Infante, René Depestre, José Donoso, Jorge Edwards, Roberto Fernández Retamar, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Nicanor Parra, Octavio Paz, Augusto Roa Bastos, Ernesto Sábato, Arturo Uslar Pietri, y Mario Vargas Llosa]. Buenos Aires: Grupo Editorial Zeta, 1992.

The generalized and indiscriminate use of the concept of musical nationalism has caused this term to lose its original meaning and it has even been manipulated by musical historiography itself. The present article examines the term's revision and its later application to the world of Latin-American music.

totalmente inadecuado para definir la complejidad del fenómeno. En su uso indiscriminado, el término ha perdido su sentido. Lo mismo ha ocurrido, por ejemplo, con el término 'romántico.' En su famoso artículo de 1924, Arthur O. Lovejoy rastreó su historia y concluyó que, habiendo asumido tantos significados, el término 'romántico' no significaba nada en absoluto². El uso indiscriminado del término 'nacionalismo musical,' además de ser, por vasto, impreciso, ha conducido a una verdadera discriminación, con serias consecuencias para el repertorio identificado como tal en la historiografía musical. (Esta discriminación no discrimina entre compositores latinoamericanos, españoles, escandinavos, etc.) Proponemos una redefinición para limitar su uso a aquellas obras que representen una conjunción o convergencia de factores socio-culturales, poéticos, estético-analíticos, y su recepción. Este último fenómeno, comprendido desde la época de génesis de la obra y a través de su historia, es factor determinante en el proceso de apropiar ciertas expresiones musicales como símbolos de una cultura 'nacional'.

El origen del problema que presenta este término ('nacionalismo musical') radica en la tradición

² Arthur O. Lovejoy. "On the Discrimination of Romanticisms," *Papers of the Modern Language Association*, 39, 1924, pp. 229-53. Reimpresión en *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948.

historiográfica misma. La historiografía musical, cuyos comienzos podemos fijar a fines del siglo XVIII con *A General History of Music, from the earliest times to the present period*, de Charles Burney (London, 1776-1789) y su némesis, *A General History of the Science and Practice of Music*, de John Hawkins (London, 1776), se establece como disciplina en Alemania, durante el siglo XIX (Forkel, Adler, etc.). Sabemos que la historiografía musical refleja los flujos y reflujos ideológicos que surgen primero en filosofías de la historia. Un extraordinario ensayo terminológico del musicólogo suizo Kurt von Fischer (“Zum Begriff NATIONAL in Musikgeschichte und deutscher Musikhistoriographie”), que cubre acepciones de ‘lo nacional’ en la historiografía musical de los siglos XIX y XX con énfasis en la historiografía musical germana, nos muestra claramente que ‘lo nacional’ aparece en el discurso musicológico en relación con el concepto de la ‘universalidad,’ ésta relacionada no sólo con el concepto de la obra/objeto (cuyo paradigma se ancla, hasta hoy, en Beethoven), sino con la música de tradición culta italiana, francesa y alemana³.

Algunos datos incluidos en este ensayo terminológico pueden clarificar nuestro argumento. Uno de los primeros diccionarios que incluyen artículos sobre “Música nacional” es el *Musikalische Conversations-Lexikon* de Hermann Mendel (“Nationalmusik”, Berlin, 1877, VII, 235)⁴. Mendel define la ‘música nacional’ como la totalidad de las músicas folklóricas, diferenciadas por lo tanto de la tradición musical culta, ésta desarrollada en base a leyes universales, que no está limitada por características nacionales. En esta idealización de la música culta –procede von Fischer– Mendel no excluye influencias folklóricas en la tradición culta pero implica que –en su jerarquía de valores– lo nacional acarrea menor valor estético que lo “basado en leyes universales, no limitado por características nacionales”.

Diez años después, en 1887, Hermann Kretzs-

chmar asocia el concepto de ‘música programática’ con las ‘tendencias nacionales en la sinfonía’ y califica estas obras sinfónicas con epítetos tales como ‘colorísticas’ y ‘programáticas,’ manteniendo en esta caracterización una jerarquía secundaria para lo ‘pintoresco’, asociado con ‘lo nacional’ (*Führer durch den Konzertsaal*, Berlin, 1887, 170 f.)⁵. En 1901, Hugo Riemann habla de lo nacional en el contexto de que “la figura de Beethoven ha creado una polarización entre su obra y todo otro tipo de expresiones,” asumiendo aquí una posición marginal para ‘lo nacional’ (*Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin, 1901, 497 f.)⁶.

En 1913, Walter Niemann, en *Die Musik seit Richard Wagner*, cambia radicalmente el curso del discurso con el concepto de que “lo nacional es la fuerza central en todas las grandes manifestaciones del arte”, y formula un concepto de igualdad de ‘estilos nacionales’ (¿culturales?) basado en un criterio de recepción, con el argumento de que, tanto como los románicos y los eslavos perciben la música alemana como lenguaje nacional alemán, los alemanes perciben lo románico y eslavo como tal. Sin embargo, Niemann agrega que, dentro de esta igualdad en la percepción de diferencias, la música alemana del siglo XIX ocupa una posición de liderazgo, ya que son pedagogos alemanes los que entrenan a músicos de una mayoría de otros países, citando el caso de Glinka que estudió con el alemán Siegfried Wilhelm Dehn (Berlin, 1913, 251 f.)⁷.

Dos reversiones a la jerarquía marginal asociada con lo nacional aparecen en *Einführung in die Musikgeschichte* de Walter Nef (Zurich, 1920, 305 f.), donde surge el concepto de ‘escuelas nacionales’ con la acepción que conlleva desde entonces; y en *Musikgeschichte im Ueberblick* de Jacques Handschin (1948, 368 f.), donde el famoso musicólogo suizo usa también el concepto de escuelas nacionales, excluyendo sin embargo la música rusa del siglo XIX en base a que, dado el carácter tan polimórfico de este corpus, éste no podría ser ubicado, por analogía, con las escuelas nacionales de los ‘pueblos

³ Kurt von Fischer. “Zum Begriff NATIONAL in Musikgeschichte und deutscher Musikhistoriographie” en *Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt des Nationalen in der neuen Musik*, editado por Dieter Rexroth. Mainz: B. Schott's Söhne, 1979, pp. 11-16.

⁴ Citado en Kurt von Fischer..., p. 11, 15.

⁵ Citado en Kurt von Fischer..., p. 11, 15.

⁶ Citado en Kurt von Fischer..., p. 11, 15.

⁷ Citado en Kurt von Fischer..., p. 11-12, 15.

menores' (kleinerer Völker)⁸. Esta posición obviamente asume la presencia de una 'tradición universal' y, consecuentemente, un modelo de centro y periferia.

En este breve recorrido de connotaciones, ¿no reconocemos conceptos que, arraigados en la historiografía musical europea, han sido adoptados por la musicografía latinoamericana sin analizar sus objetivos estéticos o consecuencias historiográficas? ¿Estamos entonces preparados para admitir que la necesidad de construir una identidad cultural es un fenómeno local y por lo tanto no basado en leyes universales? Entre las definiciones más estereotípicas que hemos encontrado, citamos aquí parcialmente la que aparece en el *Harvard Dictionary of Music*, en su segunda edición de 1969, una de las obras más consultadas por la musicología anglosajona. En música, el nacionalismo es un movimiento que comienza en la segunda mitad del siglo XIX, caracterizado por un pronunciado énfasis en elementos nacionales. Está basado en la idea de que la obra del compositor debe expresar elementos nacionales y étnicos, especialmente en su uso de melodías folklóricas y ritmos de danzas de su país, y en su selección de escenas de la historia o vida de su país como temas para óperas y poemas sinfónicos. El nacionalismo, por lo tanto, representa una contradicción de lo que fue previamente considerado como una de las prerrogativas de la música, es decir, su carácter universal o internacional, lo cual significaba que las obras de los grandes maestros conllevarían igual relevancia ante cualquier público. El nacionalismo es esencialmente un fenómeno de intención. Ningún compositor puede evitar la herencia de su lengua, de ciertas ideas, puntos de vista, sentimientos, que pertenecen a la historia de su nación. La diferencia entre el compositor 'internacional' y el 'nacional' de, por ejemplo, ascendencia italiana, es como la diferencia entre alguien que habla naturalmente en italiano y alguien que desea o trata de hablar en italiano. Este

último es el que pertenece al movimiento nacionalista en la música⁹.

La definición continúa de la manera usual: "el nacionalismo fue principalmente adoptado por las naciones periféricas de Europa, para las cuales fue su primera oportunidad de avanzar hacia el centro de los impulsos culturales", nombrando aquí como ejemplos a Albéniz, Granados y Manuel de Falla, y concluyendo con la observación de que este movimiento perdió su relevancia hacia 1930 (lo cual excluye la mayoría de la contribución latinoamericana, que, por cierto, ni se menciona).

Este caso de definición estereotípica –retención de aspectos externos que danzan como espectros de su esencia, como resabios de algunas de sus formas– puede ser multiplicado a centenares de instancias en la lexicografía e historiografía, incluyendo al coloso de la musicología del siglo XX, Carl Dahlhaus, autor de un ensayo fundamental titulado "La idea del nacionalismo en la música" en el cual elucida los criterios que justifican que la intervención de una idea (la idea del nacionalismo) pueda generar la formación de ingredientes puramente musicales y por lo tanto pasar a formar parte del discurso estético europeo del siglo XIX¹⁰. Sin embargo, en su magnum opus, "la historia estructural de la música del siglo XIX europeo", Dahlhaus no menciona a España, reduce la discusión de "Exotismo, folklorismo, arcaísmo" a menos de diez páginas en las que suspende su propio criterio historiográfico de sustanciar posiciones estéticas con componentes analíticos (y por lo tanto incluye 'listas' de obras asociadas con estas rúbricas a la manera de los historiógrafos de menor jerarquía), y –en el contexto de *Carmen* de Bizet– nos dice que

⁹ Willi Apel. "Nationalism" en *Harvard Dictionary of Music*, segunda edición, corregida y aumentada. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, pp. 564-565.

¹⁰ Carl Dahlhaus. "Nationalism and Music" en *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980, pp. 79-101. Traducción al inglés por Mary Whittall de "Die Idee des Nationalismus in der Musik," *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (München: Musikverlag Emil Katzschler, 1974), pp. 74-92.

⁸ Citado en Kurt von Fischer..., p. 12, 15.

“el caracter español y la función estética de la Habanera [sic] no cambian por la disputa de si es ésta una invención de Bizet, una canción folklórica española, o una adaptación de El arreglito de Sebastián Yyradier [sic]”¹¹.

No consideramos necesario aducir más evidencia para afirmar que estas rúbricas, ‘lo nacional’ en la música y, por extensión, el ‘nacionalismo musical’, o, las ‘escuelas nacionales’ (en el sentido estético, no pedagógico), constituyen terminológicamente una estrategia de la historia para relegar el fenómeno de identificación con una sustancia percibida como nacional a un plano marginal en el discurso historiográfico y, por lo tanto, de menor relevancia para la historia de la composición musical como proceso abstracto. Si todo esto no fuera suficiente para iniciar un revisionismo total del problema, enfoquémoslo brevemente desde el punto de vista analítico. Por ejemplo, los procesos que aplica Ginastera en sus tres sonatas para piano (1952, 1981, 1982) son tan ‘abstractos’ como los procedimientos de Stravinsky en *La consagración de la primavera* (1911-1913). Si sometemos estas obras al mismo escrutinio analítico, podemos confirmar que ambos compositores destilan propiedades abstractas de materiales folklóricos y que, a su vez, propiedades intrínsecas del material folklórico determinan formas de procesar elementos (ya desarraigados de su contexto original) para crear una construcción puramente sonora. En el caso de Stravinsky, la anatomía de *La consagración* se establece, entre 1951 y 1986, con disecciones analíticas entre las que figura prominentemente el estudio de Pierre Boulez¹². Entre los estudios básicos sobre organización de alturas en Stravinsky como proceso pura-

mente abstracto, dedicados a *La consagración*¹³ o incluyéndola en forma prominente (Arthur Berger; Pieter C. van den Toorn; y Elliott Antokoletz)¹⁴, el libro fundamental de Pieter C. van den Toorn —que propone y documenta la base octatónica en Stravinsky— ignora sus raíces en el folklore ruso.

En 1980, Richard Taruskin publica un artículo sobre las fuentes folklóricas en *La Consagración*, documentadas por los bocetos, ampliando sobre un previo estudio de Lawrence Morton¹⁵; y, en 1985, Taruskin expande la fórmula octatónica destilada por Stravinsky del folklore ruso a sus precedentes en Glinka, Mussorsky, y Rimsky-Korsakov¹⁶. En 1990, Margarita Mazo publica otro estudio fundamental sobre las bases folklóricas del lenguaje de Stravinsky en *Les Noces*¹⁷. O sea, habiéndose establecido la ‘universalidad’ de *La consagración*, primero a través de su recepción, y después a través de enfoques analíticos que desmiembran sus propiedades abstractas, la ‘revelación’ de que las raíces de su lenguaje yacen a un nivel profundo en el folklore ruso aparece como una dimensión entre otras, o como un factor tan fascinante como incidental alrededor de una obra canonizada.

En el caso de Ginastera, por el contrario, el aspecto que se intensifica es si podemos identificar qué material folklórico aparece citado en la partitura, si aparece en forma literal o simbólica (el famoso folklore ‘recreado’, ‘imaginario’ o —aún menos apropiado— el ‘nacionalismo subjetivo’) y,

¹¹ Carl Dahlhaus. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989, p. 305. Traducción al inglés por J. Bradford Robinson de *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion - en colaboración con Laaber-Verlag, 1980) [Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 6].

¹² Pierre Boulez. “Stravinsky Remains” (1951), primera publicación en *Musique russe*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953, Vol. 1; segunda publicación en *Relevés d'apprenti*, Paris: Editions du Seuil, 1966; traducción al inglés por Herbert Weinstock (New York: Alfred A. Knopf, 1968), pp. 72-145.

¹³ Allen Forte. *The Harmonic Organization of The Rite of Spring*. New Haven: Yale University Press, 1978.

¹⁴ Arthur Berger. “Problems of Pitch Organization in Stravinsky” (1963) en *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, edición revisada, editada por Benjamin Boretz y Edward T. Cone. New York: W.W. Norton, 1972, 123-154; Pieter C. van den Toorn. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1983; Elliott Antokoletz. “Interval Cycles in Stravinsky’s Early Ballets”, *Journal of the American Musicological Society*, 39/3 (Fall 1986), pp. 578-614.

¹⁵ Lawrence Morton. “Footnotes to Stravinsky Studies: Le sacre du printemps” en *Tempo*, 128 (1979), pp. 9-16.

¹⁶ Richard Taruskin. “Russian Folk Melodies in The Rite of Spring” en *Journal of the American Musicological Society*, 33/3 (Fall 1980), pp. 501-543.

¹⁷ Margarita Mazo. “Stravinsky’s Les Noces and Russian Wedding Ritual” en *Journal of the American Musicological Society*, 43/1 (Spring 1990), pp. 99-142.

por otro lado, inventamos que, cuando es imposible identificar algún elemento en la partitura como autóctono, Ginastera deja de ser argentino y pasa de 'nacional' a inclasificable (o cambia de 'estilo'). La 'universalidad' de los procesos de Ginastera (presente desde su primer opus de 1937) queda excluida del discurso historiográfico y estético/análítico por su identificación inicial con la 'nacionalidad'. (Los refiero aquí al nexo indisoluble entre las primeras secciones de sus sonatas para piano Nos. 1, 2 y 3). Lo mismo ocurre con Chávez, Villalobos, otros –innumerables– compositores latinoamericanos, y con Manuel de Falla: no hemos aún hallado una historia general de la música en que los complejos procesos a los que Falla recurre para evadir una funcionalidad tonal aparezcan a la par de los procesos de Debussy, aunque ambos sugieren similares objetivos. Por otro lado, no se nos ocurriría calificar a *La Consagración* de Stravinsky como 'nacionalista,' aunque se ajuste perfectamente a los estereotipos incluidos en la definición de Willi Apel en el *Harvard Dictionary of Music*, ya que conjura escenas de un ritual ruso (aunque sea imaginario), y aduce elementos melódicos y rítmicos del arsenal folklórico. Para esta obra hemos inventado una rúbrica especial: el 'primitivismo'. Stravinsky fue también muy astuto con la historia: sus manifiestos se concentraron en negar la presencia folklórica en *La Consagración*, desasociarse de toda interpretación nacionalista de sus fuentes, y pronunciarse en contra de toda estética basada en cánones que no fueran puramente abstractos y constructivistas. En *Chroniques de ma vie* (Paris, 1935-36, traducción al inglés como *An Autobiography*, New York, 1936), escrita con la colaboración de Walter Nouvel, y en el contexto de una referencia a Mavra, Stravinsky define su posición ante la estética nacionalista del grupo de los Cinco:

"La estética nacionalista, etnográfica, que ellos [el Grupo de los Cinco] persistieron en cultivar no estaba muy alejada del espíritu que inspiró aquellas películas que uno ve de la vieja Rusia de los zares. Lo que es tan obvio en ellas –y esto es también así

entre los 'folkloristas' españoles (sean éstos pintores o músicos)–, es esa inocente pero peligrosa tendencia que los lleva a rehacer un arte que ha sido ya creado instintivamente por el genio del pueblo. Es una tendencia estéril, y es un mal del cual muchos artistas sufren (p. 97)¹⁸.

Ginastera, en cambio, no fue tan astuto. En la bio-bibliografía de Pola Suárez Urtubey¹⁹, que incluye entrevistas y refleja el pensamiento de Ginastera alrededor de 1966, el compositor no pudo resistir la tentación de caracterizar su obra en 'tres etapas'. Así, dicho por Ginastera mismo, encontramos aquello de que, hasta esa fecha, él señala la etapa objetiva, en la que los elementos de carácter argentino están presentados de una manera directa (hasta la *Pampeana N° 1*, 1947, la etapa subjetiva (que incluye la *Sonata para piano*, 1952), y la neo-expresionista, que se inicia con el *Segundo Cuarteto de Cuerdas* (1958)²⁰. (Es muy importante notar que Ginastera nunca pronunció la palabra 'nacionalismo' en el contexto de esta –tan difundida– cita.)

Esta simplificación en 'etapas' cuyos criterios se basan en identificación (las dos primeras) y estilo (la tercera), distorsiona la naturaleza de sus procesos creativos. Puedo contradecirla aquí muy brevemente con la simple observación de que su *Sonata para cello* (1979) es una recomposición de la *Pampeana N° 2* para cello y piano (1950) y, a su vez, la misma *Sonata para cello* (1979) se convierte en movimientos 2, 3, y 4 del *Concierto para cello y orquesta N° 2* (1980-81). La *Sonata para piano N° 1* (1952) provee el punto de partida para la *Sonata para piano N° 2* (1981) –que, a treinta años de distancia, recompone los mismos elementos– y esta última aparece sintetizada en el único movimiento de la *Sonata para piano N° 3* (1982). Los hilos conductores que tejen una continuidad orgánica a tra-

¹⁸ Citada en Richard Taruskin. "Russian Folk Melodies in The Rite of Spring" en *Journal of the American Musicological Society*, 33/3 (Fall 1980), pp. 502-503.

¹⁹ Pola Suárez Urtubey. *Alberto Ginastera*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.

²⁰ Pola Suárez Urtubey. *op. cit.*, pp. 68-69.

vés de toda su obra (1937-1982) trascienden cualquier intento de dividirla en 'etapas', especialmente cuando éstas se basan en que si encontramos o no referencias folklóricas, sean éstas literales o inventadas. Éste es un criterio significativo, entre otros, pero no puede reemplazar al criterio de cómo Ginastera procesa sus materiales, sean éstos tomados del folklore, inspirados en él, o transformados en células abstractas. Al mismo tiempo, esta rúbrica de 'nacionalismo objetivo y subjetivo' –perpetuada por los que escriben sobre su música sin haber abierto muchas partituras– lo persigue y lo aísla (algo que Ginastera no previó, o hubiera dicho otra cosa). De hecho esto fue objeto de muchas bromas en el curso de mi larga asociación con Ginastera, incluso una carta en la que me insiste en la necesidad de terminar mi libro sobre su obra “*porque todo el mundo quiere saber de qué se trata, como si yo lo supiera!*” (Alberto Ginastera a Malena Kuss, 23 de septiembre de 1980). Ni a Stravinsky ni a Ginastera les interesaba explicar sus obras, ambos trataron de manipular la historia. Stravinsky –sin embargo– comprendió la marginalización histórica inherente en la asociación con el 'nacionalismo'.

Me dejé tentar por esta aparente digresión al mundo de la literatura analítica porque considero fundamental proponer la necesidad de monografías sobre obras específicas. Tenemos un ejemplo de este tipo de estudio en el libro de Hugo López Chirico sobre *La Cantata Criolla* de Antonio Estévez²¹ (1987). Sugiero que la fisonomía de nuestros actuales 'panoramas' cambiaría fundamentalmente si revisáramos los criterios en que han sido tradicionalmente basados. Al mismo tiempo, este revisionismo requiere control analítico de un repertorio muy vasto.

Teniendo en cuenta esta problemática, pasamos ahora a delinear un panorama del fenómeno que prefiero llamar de 'identificación con una sustancia percibida como regional, o nacional,' en los países americanos. Adopto aquí la terminología de Dahl-

haus (“La IDEA del nacionalismo en la música” citado en nota 10), quien evita formularlo como 'nacionalismo musical.' Este panorama deber ser necesariamente normativo: la riqueza del repertorio en cuestión, casi dos siglos de creación musical en 23 países, precluye cualquier intento de presentación positivista que, además, inhibiría la imaginación. No contamos con una fisonomía total de este proceso que incorpore toda la reconstrucción histórica lograda hasta el momento en nuestra musicología; contamos, sí, con una vastísima bibliografía que explora muchos de sus aspectos parciales²².

Para este breve panorama, me baso en premisas muy bien conocidas.

I. En Latinoamérica, la identificación con una sustancia percibida como 'nacional' se presenta dentro de una dialéctica entre la identificación del compositor con una América utópica, y la identificación con una sustancia folklórico/popular de presencia más inmediata, un 'folklore' definido por características más locales.

La América utópica de raíces sumergidas en el pasado precolombino sugiere recreaciones que hasta podrían ser calificadas de 'románticas' (en su impreciso sentido de evocar 'lo infinito'), y se nutre de mitos y cosmovisiones indígenas. O sugiere obras épicas que recrean el mito de la unidad latinoamericana, encarnado en la figura de Bolívar (como por ejemplo, en la *Cantata do Chimborazo* de 1983, para tenor, baritono, coro y orquesta, del compositor brasileño Marlos Nobre, sobre un texto de Bolívar). La imposibilidad científica de reconstruir el pasado musical precolombino (aunque contemos con la evidencia de las crónicas, especulemos sobre sus retenciones en culturas más recientes, estudiemos la tecnología de los instrumentos o su

²¹ Hugo López Chirico. *La Cantata Criolla de Antonio Estévez*. Caracas, Venezuela: Consejo Nacional de la Cultura - Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales “Vicente Emilio Sojo,” 1987.

²² Malena Kuss. “Current State of Bibliographic Research in Latin American Music” en *Fontes artis musicae*, 34/4 (Okttober-Dezember 1984), 20-39; “Toward a Comprehensive Approach to Latin American Music Bibliography: Theoretical Foundations for Reference Sources and Research materials” en *Latin American Masses and Minorities: Their Images and Realities*, ed. Dan Hazen (Proceedings of the Thirtieth Meeting of the Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials, Princeton University, 1985). Madison, Wisconsin: SALALM Secretariat - Memorial Library, University of Wisconsin, 1987. Vol. II, pp. 615-678.

iconografía en los frescos de Bonampak [que inspiraron el ballet *Bonampak* del mexicano Luis Sandi en 1963], o descifremos los jeroglíficos tallados en el magnífico *huehuetl* de Malinalco), todo esto nos lleva sólo a una aproximación de la experiencia sonora precolombina y estimula la necesidad de recrearla, sugiriendo un paralelo entre esta necesidad y la fuerza regeneradora del pasado griego para el renacimiento, la emergencia del barroco, el clasicismo y neo-clasicismo europeos. El famoso *Xochipilli* (1940) de Carlos Chávez es, en las palabras del compositor, "una música azteca imaginaria". Este arsenal inagotable perpetúa también el mito de la unidad latinoamericana en la percepción de un pasado común. En la recreación imaginaria de este pasado, las diferencias entre culturas indígenas sobre las que nos instruyen los antropólogos y etnomusicólogos se esfuman ante la intención de desenterrar la potencia expresiva de voces silenciadas. ¿Qué otra cosa si no esto es la *Cantata para América mágica* (1960) de Ginastera, una obra expresionista que evoca un pasado mesoamericano?

II. Esta dialéctica entre 'americanismo' y 'nacionalidad' corresponde a la relación entre comunales y diferencias entre los países americanos. Una de las fascinaciones que ejerce el patrimonio cultural americano es esa relación entre utopía y realidad, esa imposibilidad de fijar una definición de su cultura, porque la idea misma de intentar una definición es imaginaria. Esta relación entre el americanismo y la nacionalidad, como objetivo de la identificación, existe a nivel histórico (como una dialéctica temporal entre épocas estéticas [la 'longue durée' del historiador francés Fernand Braudel]²³), y también dentro de la obra de un mismo compositor. Ginastera se identifica con elementos selectivos del folklore gauchesco para generar (y destilar) de éstos propiedades interválicas, armónicas, tímbricas y rítmicas, con las que forja un lenguaje musical abstracto (el ballet *Estancia* de 1941, las *Variaciones concertantes* de 1953, por ejemplo), y también se

identifica con la visión utópica de una América sumergida en su pasado precolombino (en la *Cantata para América mágica* de 1960, y en el gigantesco fresco sinfónico, el *Popol Vuh* de 1975-1982). Estas identificaciones coexisten, no se excluyen mutuamente, y su coexistencia varía según la trayectoria de cada compositor.

Si la identificación con una sustancia percibida como americana diluye barreras nacionales, la identificación con el sustrato folklórico/popular de características más locales intensifica sus diferencias. Dentro de esta dualidad, inherente al destino histórico del creador americano, percibimos mucho más nuestras diferencias que nuestra comunidad, tal vez porque ésta sea utópica. Y es este sustrato folklórico/popular el que, en una mayoría de casos específicos, penetra niveles estructurales de la partitura y, en muchos casos, define cómo el compositor los procesa.

Por otro lado, este arsenal folklórico/popular es vastísimo. Debemos entonces preguntarnos, ¿qué elementos selecciona el compositor de este vasto repertorio? ¿A través de qué mecanismos se opera esta selección? ¿Cuál es la actitud del compositor con respecto a la 'autenticidad' del folklore con el cual se identifica? ¿Lo recoge, transcribe, y clasifica minuciosamente, como lo hizo Bartók, adquiriéndolo como 'una lengua materna' (sus propias palabras) y al copiarlo lo absorbía, como hizo Bach con los conciertos de Vivaldi? ¿Lo asimila asistemática e intuitivamente, 'por los poros', sin intentar analizarlo científicamente, como lo hizo Villalobos en sus viajes al interior de Brasil? ¿Lo absorbe en sus formas urbanas, ya 'corruptas' (lo que el gran musicólogo cubano Argeliers León llamó "el factor urbano elaborado"), como lo hicieron Stravinsky y Ginastera, tomándolo de antologías 'armonizadas'? O simplemente lo inventa, como lo hizo el argentino Pascual de Rogatis cuando en 1913, mientras componía su ópera *Huemac* (1916), y al no poder encontrar melodías 'precolombinas,' conjura un pentatonismo intuitivo para el último rey de los toltecas, basándose en el omnipresente tratado de Gevaert —la *Histoire et théorie de la musique de la anti-*

²³ Fernando Braudel. *On History*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. Traducción al inglés por Sarah Matthews de *Ecrits sur l'histoire*, Paris: Flammarion, 1969.

quité, de 1875— donde lee aquello de que los pueblos ‘primitivos’ usaban escalas pentatónicas²⁴.

Si concordamos con Dahlhaus sobre aquello de que la polémica sobre la ‘autenticidad’ de la “Habenera” de Bizet no cambia en absoluto el resultado estético, concordamos aún más con la idea de que el receptor (el ‘oyente’) o el consenso colectivo que se forma alrededor de la recepción de la obra, debe percibir esta identificación del compositor como auténtica para validar —o legitimizar— el resultado estético: “La única conclusión lógica que se puede derivar de la tesis Herderiana de la creatividad e influencia histórica del ‘Volkgeist’ es que el sello de legitimidad estética puede ser conferido solamente cuando el compositor usa el material folklórico de su propia nación”²⁵.

Sin embargo —prosigue Dahlhaus— y sobre bases puramente lógicas sería absurdo calificar de ‘auténtico’ a Glinka cuando usa elementos de carácter ruso e ‘inauténtico’ cuando el estímulo es de origen español, aduciendo que la ‘validez estética’ es casi independiente del ‘purismo folklórico’. Y aquí, creo que por no adjudicar suficiente valor al criterio de recepción (fundamental para el fenómeno que nos ocupa), Dahlhaus pierde su control del fenómeno, aunque no de la lógica de su argumento. Si Glinka (o Debussy, o Ravel) evocan el folklore español, este elemento es percibido como exótico, y también son percibidas como ‘exóticas’ aquellas melodías pentatónicas que inventó de Rogatis para su *Huemac*. Por algún motivo —tal vez la relación del compositor con la idea de la autenticidad de su propio patrimonio— las melodías pentatónicas en *Huemac* penetran sólo un nivel superficial de la partitura (y esto ocurre también con el “Coro de Indios” del tercer acto en la segunda ópera de Pascual de Rogatis, *La novia del hereje* [1935], escrita 22 años más tarde). La percepción de la autenticidad (que no necesita ser etnomusicológicamente científica) y consecuentemente el significado o densidad cultural que acarrea un determinado material folklórico es una de

las condiciones que determinan a qué nivel estructural éste penetra una partitura. O sea, la recepción es un ingrediente esencial: por una parte, cómo el compositor recibe este material folklórico y qué foco cultural le asigna; y, por otra parte, cuál es la relación entre la actitud del compositor y la formación de un consenso colectivo entre los receptores de su obra. En *El Matrero* (1929), ópera del compositor argentino Felipe Boero, se conjugan la identificación del compositor con un folklore gauchesco, percibido como auténtico; la intención del compositor de crear una ‘ópera nacional’; y el consenso colectivo entre los receptores de su obra como símbolo ‘nacional,’ popularizada no sólo en Buenos Aires por un medio centenar de representaciones sino también en las provincias. Si agregamos a estos criterios un componente analítico al que me referiré de inmediato, poseemos suficientes ingredientes para formular una definición del ‘nacionalismo musical’ que por limitar parámetros puede restituir su viabilidad en el discurso historiográfico. No proponemos que el ‘nacionalismo musical’ no exista, proponemos que como rúbrica el ‘nacionalismo musical’ no es sinónimo de todo tipo de identificación con una sustancia percibida como autóctona. También proponemos que la identificación de *El Matrero* (1929) de Boero con la idea de la nacionalidad no sea la única dimensión que nos ocupe: su dramaturgia musical ofrece posibilidades interpretativas comparables a las de sus modelos veristas, como el *Pagliacci* (1892) de Leoncavallo, por ejemplo. Hasta este momento hemos asumido la presencia de materiales folklórico/populares en la tradición culta (o académica) como un ingrediente que, si no indispensable para imprimir identidad, es ciertamente generalizado. El caso más obvio de identificación sin ‘folklore’ lo constituyen las canciones patrióticas y los himnos nacionales, un ‘aspecto’ de este tema que debemos al menos mencionar. Por otro lado, la sola presencia de un ingrediente tomado del sustrato popular no constituye (por sí misma) prueba de identificación. El caso más obvio es el empleo de *L’homme armé* en incontables misas de los siglos XV y XVI europeos, desde

²⁴ Malena Kuss. “Huemac by Pascual de Rogatis: Native Identity in Argentine Lyric Theater” en *Yearbook for Inter-American Musical Research*, vol. X (1974), pp. 68-87.

²⁵ Carl Dahlhaus. “Nationalism and Music” art. cit. en nota 10, p.

Dufay hasta Palestrina. No es el material mismo sino la 'idea del nacionalismo' —definida por Hans Kohn como "lealtad a la nación, en vez de credo, dinastía, o clase social"²⁶ o, "un estado mental en el cual nos solidarizamos con una fracción de la raza humana, en particular con la tribu de la cual somos miembros" (en Arnold J. Toynbee, *A Study of History*, 1934 p. 9)], donde el historiador define "el espíritu de la nacionalidad como una fuerza espiritual que mueve a la gente a sentir, actuar, y pensar sólo sobre una parte de una sociedad, como si ésta fuera la totalidad de esa sociedad" —es esta IDEA, la que, al surgir en el siglo XIX europeo y latinoamericano, transforma el significado estético del material folklórico en la percepción del compositor académico. En su artículo fundamental de 1974 citado anteriormente, Dahlhaus esencialmente justifica o valida la autenticidad estética del nacionalismo en la música del siglo XIX europeo, estableciendo que la idea del nacionalismo asistió en la creación de factores musicales (definiendo factor musical como una formación que incluye elementos tanto estéticos e ideológicos como factores estructurales y sintácticos), y que es el consenso colectivo sobre el significado de este repertorio entre sus receptores lo que asegura su autenticidad estética. A través de esta justificación estética de un repertorio cuyos factores musicales incluyen un impulso ideológico, éste asume entonces un valor estético comparable al del 'objeto musical puro', o sea, al de la metafísica de la música instrumental (de propiedades inmanentes a sí misma, inherentes a su estructura) que lanza E. T. A. Hoffmann en 1810 con su famosa reseña crítica de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Cuando Dahlhaus formula su pregunta de que si "surgen las características individuales de una sustancia nacional, o resulta lo nacional de una generalización de las características individuales"²⁷, él polariza (dialécticamente) un proceso histórico ininterrumpido que va desde una sustancia percibida como nacional que imprime individualidad, hacia características individuales que per-

filan 'lo argentino', o 'lo mexicano', aunque no ya 'lo nacional'. Dado que la sustancia percibida como nacional aparece ya como código puramente musical en las partituras (y esto Dahlhaus lo establece cuando valida tanto el elemento ideológico como los factores estructurales y sintácticos), penetrar el comportamiento de estos elementos se convierte en un proceso puramente musico-analítico.

La ausencia de esta dimensión analítica en el artículo de 1974 (1980) y en el tratamiento de este tema en su libro magistral sobre la música del siglo XIX europeo, limita su comprensión del fenómeno. Y es aquí donde el repertorio latinoamericano —a través de la aplicación de criterios analíticos— puede contribuir al estudio del fenómeno europeo.

Como última parte de nuestras reflexiones, queremos ofrecer una cronología de este proceso, basada en criterios analíticos que desarrollamos aquí en base a mi estudio de 48 óperas argentinas²⁸, 11 de México, 29 de Cuba, y 20 de Brasil²⁹.

1. Entre 1849 y 1897, encontramos una identificación con la literatura 'nativista', 'indigenista' o autóctona que —dentro de un lenguaje musical ecléctico— sugiere el uso de factores musicales americanos como exóticos (por ejemplo, el uso de instrumentos nativos en la orquestación de ciertas danzas en *Il Guarany* [1870] del brasileño Carlos Gomes [1836-1896]). Las características musicales percibidas como autóctonas permanecen 'elusivas', indefinibles. Este es el caso de la "Alborada" de *Lo schiavo* (1889) de Carlos Gomes, cuya orquestación capta el espíritu de la selva brasileña en el consenso colectivo de sus receptores (Marlos Nobre observó en una oportunidad que el famoso *Guarany* fue escrito para los italianos, *La Fosca* para los musicólogos, y *Lo schiavo* para los brasileños). Es la misma caracterización que Dahlhaus usa para describir el 'indefinible' francesismo de Berlioz.

²⁸ Malena Kuss. "Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colón (1908-1972)". Ph.D. dissertation, University of California at Los Angeles, 1976. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 76-28570, 523 páginas.

²⁹ Malena Kuss. "Identity and Change: Nativism in Operas from Argentina, Brazil, and Mexico" en *Musical Repercussions of 1492. Encounters in Text and Performance*, ed Carol E. Robertson. Washington, D.C.: The Smithsonian Institution Press, 1992, pp. 299-335.

²⁶ Hans Kohn, *Die Idee des Nationalismus*, Frankfurt am Main, 1962, 17 f.

²⁷ Carl Dahlhaus. "Nationalism and Music" art. cit. en nota 10, p. 76

2a. Acto I, partitura vocal, p. 46

Pedro

¡Mo - za, soy pa - ya - dor!

2b. Acto I, partitura vocal, p. 49

Pontezuela

La gui - ta - rra es su que - ren - cia

2c. Acto III, partitura vocal, p. 173

Pontezuela

Ta - ta Dios! yo no sé ha - blar - te!

Ejemplo 2. Boero, *El Matrero*, motivos basados en cuartas perfectas. 2a. Acto I, partitura vocal, página 46. 2b. Acto I, partitura vocal, página 48. 2c. Acto III, partitura vocal, p. 173.

4. Entre 1953 y 1964, identificamos la presencia del elemento autóctono sólo a nivel estructural de las partituras. Encontramos solamente elementos selectivos, con mínima retención de sus características tradicionales y máxima transformación compositiva. Éste es el caso del *Don Rodrigo* (1964) de Ginastera, donde las mismas cuartas de la guitarra que penetraron el vocabulario motivico de Boero aparecen destiladas en una célula de cuatro notas (Mib - Mi natural - La - Sib) que Ginastera usa en *Don Rodrigo* como primer tetracordio de la serie dodecafónica básica. Ésta —a su vez— determina la organización de alturas en la ópera. De su primer tetracordio, que es una transformación de las cuartas perfectas de la guitarra, Ginastera deriva series dodecafónicas de primera y segunda generación, y células motivicas a su vez derivadas de ellas³⁰. Los ejemplos siguientes ilustran el proceso por el cual citas literales del motivo de las cuerdas

de la guitarra (Ejemplos 4 y 5) se transforman en el primer tetracordio (a) de la serie básica de *Don Rodrigo* (Ejemplo 7), a través de una transformación que aparece explícita en la tercera variación para flauta de las *Variaciones concertantes* de 1953 (Ejemplos 6a y 6b). En esta variación, Ginastera yuxtapone dos cuartas perfectas separadas por una segunda mayor (Si - Mi - Fa# - Si), a su transformación (Fa# - Si - Do - Fa natural) en dos cuartas perfectas separadas por una segunda menor. Esta célula (Z) —omnipresente en la música atonal y dodecafónica del siglo XX— se convierte en el primer tetracordio de la serie básica de *Don Rodrigo* (Ejemplo 7). El ejemplo 8 ilustra el uso de este tetracordio (segmento a de la serie básica), que confiere al primer acto su carácter épico, al inicio de la ópera. Los ejemplos 9 y 10 ilustran la derivación de series para Florinda (Ejemplo 9) y Rodrigo (Ejemplo 10) —amantes protagonistas— del primer tetracordio (segmento a) de la serie básica. Ginastera extrae el motivo que caracteriza a Rodrigo (Ejemplo 11) de las primeras alturas de cada tetracordio de la serie de Florinda (Ejemplo 9); y, naturalmente, el motivo de Florinda (Ejemplo 12) está tallado de las dos primeras alturas de cada exacordio de la serie de Rodrigo (Ejemplo 10). (Por este mismo proceso Berg deriva la célula motivica central en *Lulu* [1928-1935] de las dos primeras alturas de la serie del Dr. Schön, su amante.) De ambas series de primera generación (Florinda y Rodrigo), Ginastera deriva una serie tricordal de segunda generación (Ejemplo 13) para el canto de amor de Florinda en la segunda escena del segundo acto, que es eje y *peripeteia* dramática de la obra (Ejemplo 14). Ginastera usa esta misma serie para el acto de contricción de un Rodrigo no ya arrogante sino penitente y moribundo (Ejemplo 15), su trágico destino desen-

³⁰ Malena Kuss, "Type, Derivation, and Use of Folk Idioms in Ginastera's *Don Rodrigo* (1964)" en *Latin American Music Review*, 1/2 (Fall-Winter 1980), pp. 176-196; —"The Structural Role of Folk Elements in 20th-Century Art Music" en *Proceedings of the XIVth Congress International Musicological Society: Transmission and Reception of Musical Culture*, editado por Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Angelo Pompilio y Donatella Restani. Torino: EDT/Musica, 1990a, Vol. III, pp. 99-120; —*Alberto Ginastera. Musikmanuskripte*. Winterthur, Schweiz: Amadeus Verlag, 1990b, 32 páginas [Inventare der Paul Sacher Stiftung, No. 8].

Moderato *f* Pontezuela

Ta - ta Dios! yo no se ha - blar - te! Pe - ro vos ois los sus -

Moderato *sfz* *pp*

cu - an - do en - tre el fue - go y los ti - ros, se cha - mus - can pa' al - can - zar -

Rit.

Ejemplo 3. Boero, *El Matrero*, Acto 3, Plegaria de Pontezuela, “Tata Dios, yo no sé hablarte”, partitura vocal, páginas 173-176.

poco rit. *a tempo*

p *mf* *pp*

Ejemplo 4. Alberto Ginastera (1916-1982), *Tres danzas argentinas*, Op. 2. “Danza del viejo boyero,” compases 78-82.

adagio molto espressivo $\text{♩} = 56$

2 Flautas Piccolo

Oboes

Clarinetes I - II

Fagotes

Trompas

Trompetas

Trombones

Timbales

Arpa

adagio molto espressivo $\text{♩} = 56$

Violines I

Violines II

Violas

Violoncellos 1° solo

Contrabajos

Ejemplo 5. Ginastera, Variaciones concertantes para orquesta de cámara, Op. 23 (1953), I, "Tema para violoncello ed arpa," compases 1-4.

Ejemplo 6a. Ginastera, Variaciones concertantes, III, "Variazione giocosa per flauto, compás 1.



Ejemplo 9. Ginastera, *Don Rodrigo*, serie de Florinda, derivada de una transposición reordenada del segmento a de la serie básica.

Rodrigo Lento

Ejemplo 11. Ginastera *Don Rodrigo*, Acto 2, Escena 5, motivo de Rodrigo derivado de la serie de Florinda, compases 523-525.



Ejemplo 12. Ginastera *Don Rodrigo*, Acto II, Escena 5, motivo de Florinda derivado de la serie de Rodrigo, compases 344-346.

Florinda

Ejemplo 10. Ginastera, *Don Rodrigo*, serie de Rodrigo, derivada de una transposición reordenada del segmento a de la serie básica.

Series de Florinda

Derivación del segmento A. Series básicas

Ejemplo 13. Ginastera *Don Rodrigo*, serie (segunda generación), derivada de las series de Rodrigo y Florinda (primera generación).

cadenado por aquel amor de Florinda (Ejemplo 14) que Rodrigo rechaza, según las versiones cristianas de la leyenda que Alejandro Casona poetiza en el libreto. Ésta es también la serie básica del *Concierto para violín y orquesta* (1963), en el que afloran

materiales de la ópera, y que Ginastera compuso durante los mismos años³¹.

³¹ Malena Kuss. "Alberto Ginastera. Musikmanuskripte". op. cit.

L'istesso tempo, ma fiessibile ♩ = ♩

Florinda

¡No - che, es - tre - lla - da no - che! Has - ta a - yer só - lo tú co - no - cí - as mi cuer - po, la

pp legato

Ejemplo 14. Ginastera *Don Rodrigo*, II/5, aria de Florinda, "Noche, estrellada noche," compases 302-305.

Lamentoso, ma poco agitato ♩ = $\frac{6}{8}$

Rodrigo

Se - ñor del per - dón soy cul - pa - ble de i - ra y so -

mp

Ejemplo 15. Ginastera *Don Rodrigo*, III/9, aria de Rodrigo, "Señor del perdón," compases 591-593.

La pregunta de Dahlhaus, "*surgen las características individuales de una sustancia nacional, o resulta lo nacional de una generalización de las características individuales*" ³²(p. 76), es obviamente retórica. La evidencia analítica presentada arriba sugiere un continuum diacrónico entre una 'sustancia percibida como nacional' que imprime carácter a lo individual en fases tempranas, y la suma de características individuales que conviven como pluralismo estético en aquella fase donde la individualidad de un Ginastera, y Borges, y Mujica Láinez y tantos otros, define —en este caso— 'lo argentino', aunque este pluralismo sea incompatible con las fuerzas centrípetas que forman el concepto de 'lo nacional'.

No podemos comunicar con palabras la fuerza dramática del aria final de Florinda, donde la muerte de Rodrigo también significa la resurrección de una España cristiana, y donde Ginastera satura el teatro con campanas que, como las de Viseu, resuenan desde todos los rincones de la sala. Podemos, sin embargo, concluir con una apertura al interrogante que es el 'universo' de cada obra a través de los símbolos literarios que Alejandro Casona conjura en su magistral libreto....

²⁹ Carl Dahlhaus. "Nationalism and ..." op. cit.

Allá en las verdes Asturias,
la de las verdes montañas,
la de los castaños verdes
y la mar acantilada...
Allá en las verdes Asturias
ha nacido la esperanza!

Allá, entre los verdes prados,
allá, entre las nieblas altas,
allá en los montes bravíos
verdes de musgo y manzana...
Allá en las verdes Asturias
se alzan tu cruz y tu espada!

Allá, en las Asturias verdes,
todo lo tuyo te aguarda:
tus pastores con la honda,
tus soldados con la espada,
tu cruz en todos los pechos,
tu bandera en la montaña...
Allá en las verdes Asturias
ha vuelto a nacer tu España!