

Lauro Ayestarán:

A propósito del nacionalismo musical ¹

Dos recientes acontecimientos han renovado en nuestro medio el problema del nacionalismo sonoro: el Festival Latino Americano de Música organizado por el Sodre y la desaparición de uno de los más finos exponentes de las corrientes nacionales en el Uruguay: Luis Cluzeau Mortet.

Es hora pues de reordenar este problema y de aclarar los términos y los caminos del mismo. Por lo menos vamos a intentarlo.

Es bien sabido que el tratamiento o la proyección de la música folklórica en el terreno de la llamada música “culta” ha engendrado en la primera mitad del siglo XIX el movimiento que se conoce históricamente con el nombre de “corrientes nacionales”. Digamos en primer término que no es ésta la única forma de nacionalismo musical: Juan Sebastián Bach o Beethoven son fuertemente alemanes; Debussy se titulaba a sí mismo con orgullo y razón “músico francés”; ¿hay, acaso, compositor más italiano que Verdi? Ninguno de los cuatro aprovechó el folklore dentro de su música.

En cierto modo los grandes creadores son los que hacen en el arte una nación. Parafraseando una conocida meditación agreguemos que Francia creó a Debussy, pero Debussy creó la conciencia nacional francesa y con ello ha vuelto a crear artísticamente a su pueblo.

Dejaremos por ahora estas formas no sistematizadas de un nacionalismo musical igualmente valedero, para hablar hoy concretamente de ese otro nacionalismo histórico, el que se apoya directamente en el folklore.

En primer término - y esto es bien claro - ningún músico culto hace folklore. La conocida expresión de Villa-Lobos “el folklore soy yo” no pasa de ser una graciosa e inconducente *boutade*. El folklore es un hecho cultural caracterizado por ser anónimo, tradicional, funcional, superviviente, etc. El folklore es un mundo cerrado e intransferible. Sus aprovechadores - en el buen sentido de esta palabra - se apoyan sobre los hechos folklóricos y los proyectan al terreno artístico con mayor o menor verdad y con mayor o menor calidad estética. Están fuera o más allá del folklore; se hallan al comienzo de esa línea que va desde el remedo o la simulación del folklore hasta la utilización del mismo con los más altos fines artísticos; de esa línea que comienza con los mal llamados “folkloristas” y que termina con los supremos aprovechamientos artísticos de un Manuel de Falla o de un Béla Bartók. Y todo ese enorme campo es una de las proyecciones del hecho folklórico pero está fuera de su substancia propia e intransferible.

Quizás una imagen nos aclare mejor este problema: la descripción de una batalla no es la batalla. La batalla cumple una función; en la batalla hay muerte y sangre irreversibles. La descripción podrá ser veraz y podrá hacérsela vivir de nuevo; incluso, hacérsela sentir en el terreno de la emoción. Pero la descripción es

¹ Publicado originalmente en: Revista Clave, Nº 25, Montevideo, setiembre-octubre 1957. pp. 5-7.

una transposición o proyección del hecho hacia el campo de la literatura. Y a nadie se le ocurre confundir la literatura con la acción bélica en sí. Sin embargo, la confusión entre el folklore y los aprovechadores - en el buen sentido de la palabra - del folklore con fines artísticos, educacionales, sociales o meramente comerciales, se produce a cada momento en todo el mundo y muy especialmente en nuestros días y en nuestro continente. Quizás gran parte de la culpa de esta confusión la tenga la falta de una buena palabra que sirva de rótulo feliz para estos proyectores del hecho folklórico a los que hoy transitoria y equivocadamente se les llama "folkloristas".

El folklore es, pues, un simple punto de partida o una excitación inicial para el creador. El folklore en sí no es artístico ni antiartístico, no es pobre ni rico; es un coeficiente sociológico - aunque no sea sociología solamente - es una cifra, una clave de la colectividad. Puede ser, eso sí, jugosamente plástico a los efectos de su ulterior aprovechamiento artístico pero aunque no lo fuera no por ello dejaría de ser folklore.

Frecuentemente se oye decir que el folklore uruguayo es muy pobre y poco excitante para la creación artística. A juzgar por las obras capitales en la historia de nuestra música que ha excitado - casi todo Fabini, Broqua y Cluzeau Mortet - parecería todo lo contrario. Estamos en condiciones de afirmar hoy y demostrar luego, cuando se publique nuestro cancionero, que el folklore del Uruguay tiene espléndidas posibilidades de explotación artística. Estructuras tan ricas, diferenciadas y variadas como el Estilo, por ejemplo, están esperando aún el creador que las trascienda al plano artístico. Hasta el momento Eduardo Fabini fue el único que lo intentó con eficaz fortuna, como Cluzeau Mortet lo hizo con la Vidalita. La alternancia de su disposición rítmica, la riqueza de sus sistemas modales, las sorpresas de su plan tonal, su rica y cambiante morfología, están lejos de ser agotadas por el creador culto.

Pero volvamos al problema de las corrientes nacionales. En el aprovechamiento del folklore puede observarse varios planos de trabajo que podrían esquematizarse así:

1º) Transcripción textual del documento. El plan artístico en este rubro estaría en la selección de aquellos materiales que satisficieran un ideal estético. En este caso el músico al respetar la llamada "santidad del texto" no pone de sí absolutamente nada. Es todo él un gran oído y un experto en notación. A este plano corresponde la presentación en bruto de los materiales folklóricos debidamente seleccionados. Es el único modo para un músico de hallarse dentro del folklore. Pero no es un creador.

2º) Instrumentación y adaptación del material. Aquí comienza el terreno extrafolklórico. Su presentación para canto y piano con elaboración armónica o para otros conjuntos o solistas, supone en todo caso una glosa. Ya no es la batalla sino la transcripción de la batalla. La serie de "Canciones populares españolas" armonizada por Manuel de Falla es un bello ejemplo de esta forma de tratamiento.

3º) Incorporación directa y desarrollo ulterior de la melodía, el ritmo, las fórmulas cadenciales, el color instrumental, etc. provenientes del folklore. Este es el mecanismo transitado en toda la producción nacionalista de la América del Sur. Por lo general los documentos folklóricos están en desacuerdo con técnicas de sinfonismo, de sonatismo o de paleta orquestal y entonces surge una lucha en eso que debe ser diálogo apacible entre materia y forma.

4º) El músico descifra, ya por intuición genial, ya por estudio profundo de los grandes mecanismos folklóricos, las leyes misteriosas que rigen sus formas y al aprovechar esas leyes, recrea totalmente ese mundo y desemboca en el llamado "folklore imaginario". Todo es nuevo; todo está recreado artísticamente. La música abandona las leyes formales de la cultura europea y surge entonces un universo inédito que viene a substituir ya agotadas estructuras. Se crean nuevas convenciones y América alcanza a decir su intransferible mensaje. Es lo que avizó hace cien años Mussorgsky en su *Boris*. Un gran músico, profundamente húngaro, nos dio hace poco la gran lección en este plano: Béla Bartók. No se trata de escribir ahora "a lo Mussorgsky" o "a lo Bartók". No fueron escuelas sino criterios lo que plantearon ambos creadores. Se trata en América de partir de esos criterios pero para llegar a otras soluciones. No es la fórmula, sino el "discurso del método". He aquí la gran aventura para un auténtico creador americano.