

JOSÉ ARDÉVOL:

Caturla a los 60 años de su nacimiento. *

El año pasado se cumplieron veinticinco años de la absurda muerte de Alejandro García Caturla. Hace ahora exactamente sesenta años que nació un músico dotado como muy pocos, en un medio también como muy pocos en cuanto a cómo destruía - o hacía muy difíciles - las mejores posibilidades de sus hijos. Lo primero - el cuarto de siglo de su desaparición - dio lugar a dos sesiones de simposio en la UNEAC, organizadas por la Brigada Hermanos Saíz, de Música, y, poco después, a un breve conversatorio de unos pocos compositores para la revista del *Granma*. Estimo que lo primero fue bastante importante, y lo hubiera sido más de haber podido contar con mayor número de oyentes. De todos modos, éstos tuvieron una buena participación en los debates, hasta tal punto que la abundancia e interés de los planteamientos de algunos de los asistentes obligaron a una nueva sesión. Lo segundo, bien intencionado, sin duda, no tuvo la resonancia que esperábamos, debido, principalmente, al modo como se recogieron las opiniones de los músicos participantes: el resumen publicado resultó algo incompleto y no daba idea, en algunos casos, de los criterios puestos en presencia en dicha reunión. Hasta el presente momento, con la única excepción de un breve y agudo artículo de Carpentier, nada más se ha hecho ni se ha dicho sobre nuestro gran compositor.

Esto me ha decidido a publicar algo, a resumir algunas ideas, las que tal vez aporten algún criterio que pueda tener interés, sobre todo para los más jóvenes, cada día más deseosos del mejor conocimiento de Caturla. Debo confesar que me ha resultado bastante difícil decidirme a escribir este trabajo, porque, inevitablemente, en su mayor parte tendrá que reducirse a cuestiones y enfoques que, en muchas ocasiones desde la muerte de Roldán y Caturla, he tocado muy directamente por escrito, en mi cátedra y en distintas conversaciones. Bastante de lo que sigue está constituido por la repetición de hechos e ideas reiteradamente expuestos por mí. De todos modos, creo que la importancia del tema justifica, por lo menos en parte, los retornos que aquí puedan hallarse.

Recordemos al hombre, que estaba cortado por el mismo patrón que el músico, uno y otro con rasgos muy recios que coincidían plenamente.

Recuerdo a Caturla con su incorruptible sinceridad, la enorme capacidad de entrega a las cosas que le interesaban, su vertical honradez consigo mismo, el desprecio por las opiniones de los ignorantes y los malintencionados, su indiferencia por los prejuicios de todo tipo; su estilo de vida al rojo vivo, la tremenda carga vital que entregaba a cada instante - como si éste fuese siempre una culminación decisiva. Era hombre que, cuando convenía, sabía ser duro, hasta inflexible con el trato a los demás; pero era, también, y esto casi siempre, muy sensible, un amigo cordial y generoso, hasta tolerante con las inevitables pequeñeces que conlleva toda vida. Dadas esas características, no es difícil comprender que, en un medio como el nuestro de hace treinta y cuarenta años, al desarrollarse, su personalidad se ganara unos pocos amigos de mucha calidad; pero, paralelamente, se fue aislando, irremisiblemente, de todo lo que olera a mediocridad, a intereses creados, a politiquería (artística y de la otra), a incapacidad e ignorancia, a mal gusto.

Humanamente, por su modo de ser más íntimo, Caturla hubiese podido decir, con Mayakovski: *“Es que a través de la vida, yo arrastro millares de enormes y puros amores, y miles de millares de amorcitos pequeños...”*.

Siempre consideró a la mujer necesaria a la vez como compañera y amante: nunca sólo como frívolo, erótico foco de atracción de un momento; pero tampoco - menos aún - como lo que las “personas decentes”, los maridos “buenos burgueses” de antes querían expresar cuando se referían a la “señora de mi casa” o a la “madre de mis hijos”, mientras ellos llenaban los prostíbulos de la ciudad más repleta de ellos en busca de “lo otro”. Su total ausencia de prejuicios, que fue una de sus cualidades que más pronto me ganaron cuando lo conocí, le impedía establecer la más mínima diferencia por razones de raza, de religión, de medios económicos, ni siquiera de educación, con la única excepción, en lo último, de la sensibilidad artística. En esto era tajante, hasta agresivo, y, llegado el caso, no le importaba poner en ridículo, con los más violentos calificativos, a quienquiera que fuese.

Como resultado de esta falta de prejuicios, como culminación de esa actitud, que constituyó una de las cualidades decisivas de su carácter, halló su compañera definitiva en la persona de una muchacha negra que trabajaba como sirvienta en casa de sus padres y se casó con ella. Como ha dicho Guillén, *“García Caturla sentía una atracción irresistible por lo negro. No sólo lo negro temático, como elemento de especulación artística, sino de manera profunda y personal, como estrato íntimo del espíritu. Además de haber cuajado su arte en un molde oscuro, en un molde oscuro depositó su semilla de hombre”*¹. No puedo olvidar el orgullo, la ternura con que se refería a su esposa. Y no se piense, ni por un momento, que ese matrimonio fue sólo un acto de protesta, de rebeldía: Caturla era, moral y físicamente, incapaz de tomar una actitud de esa naturaleza sin sentirla profundamente, sin deseársela con todo su ser. Lo que representó esa unión en un medio como el suyo, con el sentido patriarcal y provinciano que tenía la casa de sus padres, creo que no es necesario enfatizarlo.

Los más jóvenes hacen, con frecuencia, una pregunta. ¿Qué pensar de las relaciones personales entre Caturla y Roldán, sobre todo en los últimos cinco o seis años de su vida? Entre ambos siempre existió, en alto grado, el respeto recíproco por la obra musical que producían, en nada disminuido por el hecho de que, alguna vez, Roldán se refiriera a pequeños fallos de oficio en Caturla y éste expresase que hubiera preferido más vuelo y audacia imaginativa en aquél. A mi modo de ver, sus relaciones personales se resquebrajaron por distintos motivos: idiosincrasia personal muy distinta, casi opuesta (a pesar de que, en lo musical, ambos representaron la misma actitud histórica y estética); la cruel enfermedad que padeció Roldán durante varios años, de la que se derivó el agriamiento del carácter, menor tolerancia hacia los demás: el temperamento, tan explosivo, apasionado, extremista en muchos sentidos, de Caturla; la cizaña aportada por los mediocres e intrigantes, a los que les facilitó su vergonzoso quehacer la enfermedad de uno y el carácter del otro.

¹ “Cinco cartas inéditas de García Caturla”, publicadas en *Bohemia*, 1948, y reproducidas en *Prosa de prisa*, editado por la Universidad Central de Las Villas en 1962. Resulta muy interesante poder apreciar, a través de esas cinco cartas, la honda decepción que sufrió Caturla cuando supo que Roldán se le había adelantado en la composición de *Motivos de Son*, sobre los poemas de Guillén.

Conozco ese asunto muy bien, porque intervine, en lo que me fue posible (también intervinieron, entre otros, María Muñoz, Antonio Quevedo, Luis de Soto y César Pérez Sentenat), por superar un estado de cosas que en verdad no tenía ninguna base real. No pudimos dar calor de comprensión ni de cordialidad a ese enfriamiento gratuito; no tuvimos éxito. Sobre esto sólo debo añadir que no es cierto, como en el pasado dijo alguien, que públicamente despotricaran el uno contra el otro; eso no sucedió nunca, me consta y me responsabilizo plenamente con esta afirmación; además - insisto -, siempre se respetaron como músicos y en ningún momento cada uno de ellos dejó de sentirse muy interesado en lo que hacía el otro.

Como es sabido, Caturla tuvo que vivir trabajando como juez en distintas ciudades de provincia, principalmente en Remedios. Murió - fue asesinado - a causa de ello, por su insobornable rectitud; aunque se dice, por los que conocen de esas cosas, que sus decisiones judiciales sentaron importantes precedentes en jurisprudencia, fue, por encima de cualquier otra consideración, la muerte de un músico que se hallaba en la plenitud de su vida y en un momento crucial de su carrera. Nunca pudo decirse de nadie, con más razón, que murió de una muerte que no era la suya.

Los que le veíamos sólo como músico, le presionábamos para que dejara los juzgados y viviera como tal. Siempre que hablé con él sobre este punto nos topábamos con las dificultades económicas que implicaba vivir sólo como músico: Caturla no sentía vocación por la enseñanza, y era lo suficientemente honesto para no dedicarse a algo que no sentía, más tratándose de una labor de tanta responsabilidad como es la formación de otros; entre nosotros, no ya entonces, sino ni siquiera hoy, nadie que se dedique a la llamada música culta ha podido vivir de su capacidad creativa - los compositores cubanos tenemos que plantearnos a fondo cuanto antes este problema, que, si no se ha resuelto en los siete años de Revolución, ha sido a causa de la incapacidad colectiva de los compositores de música culta para hallar, plantear y discutir soluciones adecuadas -; era un buen pianista, principalmente un gran lector - leíamos a cuatro manos cuanta música nueva llegaba a La Habana, en el almacén de música que Salvador Iglesias tenía en la calle de San Rafael, después de la hora del cierre -, pero su modo de ser le impedía dedicar las noches a tocar en algún restaurante o cabaret para ganarse la vida: *“En la música no quiero hacer más de lo que me dé la gana; para ganarme el pan tengo lo otro; me dolería más la obligación de un trabajo como músico que lo que me duele como juez. Quisiera poder enseñar, como haces tú y otros, pero sé que no debo hacerlo. Te envidio por ello, porque ustedes dejan todos sus esfuerzos en la música y en los músicos, y yo sólo en mis pocas obras (sabes que muchas de ellas las guardo sólo como datos personales... cualquier día comienzo la quemar)”*². Finalmente, le dejamos en paz, aceptando como un mal inevitable ese repartimiento de esfuerzo entre la jurisprudencia y su canto, su modo de dejar testimonio de Cuba por la música.

Fue, en todos sentidos, uno de los seres más profundamente cubanos que yo haya conocido. Esta cualidad, evidente desde que lo traté por primera vez, se acrecentó enormemente en los últimos años: sentía y vivía lo nuestro, hasta en sus manifestaciones más sencillas y humildes, con penetración y sensibilidad que casi no tienen paralelo en mis experiencias con otras personas. Ese modo de ser

² De una carta dirigida al autor con fecha 18 de octubre de 1938.

implicaba el asqueamiento cada vez más hondo por casi todo lo que le rodeaba; sin embargo, nunca le abandonó una buena dosis de optimismo sobre los destinos de Cuba. Recuerdo muy bien la última conversación que sostuvimos, pocos meses antes de su muerte, sin límite de tiempo, como casi siempre eran nuestras entrevistas las pocas veces que venía a La Habana, y la recuerdo no sólo por haber sido la última vez que le vi, sino muy especialmente porque fue la única ocasión en que se me mostró pesimista, francamente abatido, y muy angustiado por el deseo de disponer de más tiempo para la música; lamentándose, como ya había hecho en otras ocasiones conmigo, de no haber podido formarse más sólidamente en lo técnico y de no tener tiempo para revisar la orquestación de algunas de sus partituras. Tanta era la presión del medio cubano de entonces, corrompido, chato y desesperante, que hasta a un hombre como Caturla, a quien sobraba vitalidad, alegría y apasionamiento por todo lo que le rodeaba, hubo que darle ánimos. Me dijo que si yo no veía las cosas tan sin salida como él y si me restaba un porcentaje de confianza en nuestro futuro era solamente porque yo tenía buenos discípulos - que de éstos me venía la confianza que me restaba. Aunque todo esto significaba de su parte el más radical antagonismo con el estado de cosas económico-político-social, llegando casi a la repugnancia física por el medio, al igual que muchos de nosotros, nunca definió ideológicamente lo que sentía, no alcanzó a concretar sus fuertes apetencias; no tomó - ni tomamos - conciencia de que sólo el cambio más radical y la destrucción del sistema que padecíamos permitirían establecer las premisas para que nuestras aspiraciones se convirtieran en realidades.

De lo anterior no debe deducirse que fuera un indiferente, que no supiera comprometerse a su modo en lo político. En los últimos meses del gobierno de Machado, Nicolás Slonimsky dirigió dos conciertos de música contemporánea al frente de la Orquesta Filarmónica, y nos pidió a Roldán, a Caturla y a mí unas fanfarrias especialmente escritas para el final del segundo programa. Los tres decidimos convertir esas miniaturas musicales en toques para que “se fuera” el tirano. Roldán escribió la suya para “despertar a Papá Montero”, Caturla aludía a un “espíritu apolillado” y yo a un “romántico cordial”. A pesar de que suponíamos que sólo unas pocas personas sabían a qué se referían humorísticamente los tres títulos, el público ovacionó cada fanfarria durante varios minutos. Después supimos que la mayoría de los oyentes conocía - nunca pudimos averiguar cómo había sucedido - la intención que se ocultaba detrás de esos títulos y esas breves y extrañas músicas.

Resumiendo, un hombre entero, seguro de sí mismo, vitalísimo y apasionado, honesto sin hipócritas puritanismos; cordial y generoso, pero intolerante con la mediocridad, rebelde y audaz, con coraje para enfrentarse a todo, siempre inconforme con la injusticia y la corrupción que le rodeaba, sin prejuicios de ningún tipo, sinceramente interesado en lo negro más allá de todo punto de vista exotizante, casado con una negra a la que quería con ternura, y muerto de una muerte que no era la suya.

En 1962, en “Homenaje a la memoria de Caturla”³, publicado el mismo año en *Nueva Revista Cubana*, escribí lo siguiente: “En 1929, durante la Exposición Internacional celebrada en Barcelona, oí, por primera vez, música de Alejandro

³ Formando parte de ese *homenaje*, se publicó en el mismo número de esa revista un artículo de Alejo Carpentier intitolado “El hombre”.

García Caturla y de Héctor (sic) Villa-Lobos. Las obras del segundo, dirigidas por el propio compositor, constituyeron la mayor conmoción musical de los festivales sinfónicos organizados con motivo de dicha exposición. De Caturla, sólo figuraba una obra en los programas: Tres danzas cubanas, partitura que, no sé si debido a mi desconocimiento de lo que era Cuba o a sus propias características, no me permitió formarme un criterio sobre el joven compositor cubano.

Poco después del concierto en que oí su música, conocí a Caturla a través de un compositor peruano que asistía a los festivales (creo que se trataba de Teodoro Valcárcel). No tardé en entusiasmarme con su potencia creadora casi telúrica, con muchos rasgos primarios de su música, con las reservas imaginativas del medio que reflejaba el músico. Aunque fue un contacto relativamente pasajero, desde entonces admiré esas condiciones, así como la juventud y la originalidad de un arte para mí muy nuevo y, al mismo tiempo, siempre sano. Esto, particularmente, me hizo simpatizar profundamente con Caturla, ya que desde entonces yo aspiraba a obtener lo nuevo volviendo a las savias originales y a los valores permanentes, nunca a través de las elucubraciones ni las evasiones típicas de un fin-de-época.”

De acuerdo con las inquietudes y búsquedas mías de aquellos años, para mí fue muy aleccionadora la evidencia de la originalidad en la dirección lograda por Caturla.

Unos años después, ya en Cuba, se me ofrecieron en toda su fuerza las razones de ser de su música, su honda cubanía, “la melaza que rezumaba”, según feliz expresión de Lezama Lima. Pero, antes de pasar revista rápidamente a algunas de sus obras, es inevitable, también en lo musical, el paralelismo con Amadeo Roldán, porque nunca será posible ignorar que, desde el punto de vista de nuestra historia musical, ambos, a pesar de sus diferencias, serán siempre poco menos que una misma cosa, y es con la obra de los dos que la música de arte cubana aspira a equipararse a las de los países de mayor vida cultural; es en la música de ambos donde por primera vez se evidencia que, musicalmente, Cuba se está poniendo al día, que nuestra música no seguirá siendo indiferente a las principales inquietudes de la música universal. Todo eso sin perjuicio de que reconozcamos que todavía hay en ambos algunos rasgos impresionistas (mayormente en sus primeras obras), cierta reiterada preocupación - saludable y muy justificada en aquella etapa - por lograr la tónica llamada “afrocubana”, un tratamiento que, en algunos pocos casos, puede antojársenos demasiado pintoresco; pero es indiscutible que Roldán y Caturla proveen de abundante savia fresca al tronco aún joven de la música cubana, la renuevan profundamente y constituyen muy sólidos cimientos de los que será imposible prescindir en el futuro. Además, tanto en uno como en otro se integran gradual y definitivamente los elementos estilísticos básicos de nuestra música; o sea que, a partir de ellos, ya no tendrá sentido seguir hablando de música blanca y música negra, sino sólo de música cubana.

Sintetizando mucho en relación con sus rasgos creativos más diferenciados, y teniendo en cuenta que, en el presente trabajo, no se aspira a nada que se parezca a un estudio musicológico, sino sólo a tratar aspectos creativos y estéticos de carácter general, puedo insistir en lo que muchas veces he afirmado: Roldán fue un compositor meticuloso, dueño del oficio que le era necesario de acuerdo con la concepción de su música; la forma, dentro de las limitaciones que puedan señalarse, se logra ordenada y lógicamente. En algunas de sus obras las influencias son evidentes; por otra parte, no hay duda de que su fuerza creadora es bastante menor que la de Caturla, aunque sabe sacar más partido de ella debido a que técnicamente

se siente más seguro y conoce siempre adónde va, los fines que persigue. Caturla es el caso del talento, del temperamento llevado al máximo; es, también, el compositor de enorme, aunque a veces algo desorbitada fuerza creadora; es el músico de increíble vitalidad, que trabaja siempre apasionadamente, al máximo de tensión, casi sin medir las consecuencias; es el creador que posee una técnica - que cuenta, sobre todo, con el poder intuitivo e imaginativo del hacer musical -, pero cuya realización en ocasiones se le va de las manos como resultado de no haber podido embridar en forma debida su gran fantasía creadora. Ninguno de los dos ha caído nunca en el rapsodismo nacionalista que tanto daño ha hecho a la música latinoamericana. Los primeros trabajos importantes de ambos empiezan a sonar en la segunda mitad del tercer decenio del siglo, simultáneamente con las manifestaciones iniciales del Grupo Minorista, con la aparición de *Motivos de Son*, de Guillén, con importantes inquietudes en nuestra plástica, con la publicación de la *Revista de Avance*.

Entre sus obras orquestales más importantes figuran, además de *Tres danzas cubanas* (1927), ya citada, dos partituras algo poemáticas, *Yamba-O* (1928-31) y *La rumba* (1933), con textos, respectivamente, de Carpentier y Tallet, y la *Obertura sobre temas cubanos* (1938-39). También ha dejado una *Suite* cuyo estreno ha tenido efecto hace poco más de un año; pero como que esta partitura había creado muchas dudas en el compositor, y finalmente franca inconformidad con lo hecho, debido a que resultó una música bastante indefinida, hasta con aparentes vueltas atrás - a causa de que algunas de sus partes son refundiciones y orquestaciones de cosas de sus primeras experiencias como compositor -, prefiero no tomarla en consideración, de acuerdo con lo que su autor había manifestado algunas veces antes de su muerte.

De las tres mencionadas, mis preferencias son para *La rumba*. Aunque menos lograda, *Yamba-O* apunta en la misma dirección. Ambas suponen una posición creadora en cierto sentido extremista, pero nadie podrá negarle a esta música la fuerza ni la sinceridad con que ha sido producida. Aquí, como en todo Caturla, nunca hallamos nada que nos haga pensar en la evasión, en el compositor que ha hallado una posición desde la que puede dedicarse a lo especulativo o a la imitación, más o menos condimentada, de la última moda musical. Ambas son partituras igualmente complejas, preñadas de grandes sonoridades, una más lograda que la otra debido a la mejor calidad y dominio de los materiales puestos en presencia. *La Obertura* es de concepción más simple, su estructura es más definida, más clara, y es sin duda la mejor terminada de las tres. Completa, con aquellas dos, el conjunto de sus partituras más explosivas, de sonoridades enormes y de fuerza rítmica más obvia. A mi modo de ver, a *Bembé*, sobre todo en su primera versión, que data de 1929, no se le da la importancia que tiene: es un logro rotundo, en que el compositor alcanza plenamente los objetivos que se propuso; la versión para orquesta sinfónica, algo posterior, pierde en concisión y verdadera intensidad lo que gana en ampulosidad orquestal y riqueza de timbres. Oída en pequeño conjunto instrumental, tal como fue escrita originalmente, hace pensar en algunas de las mejores páginas de Silvestre Revueltas - *Ocho por radio* y *Homenaje a García Lorca*, por ejemplo -, aunque tengo motivos más que suficientes para poder afirmar que en este caso no se trata de un intercambio de influencias, sino de naturales coincidencias entre dos grandes músicos poseedores de algunas cualidades en que se hallaban profundamente emparentados. También considero muy importante la

Primera suite cubana, de 1932, para ocho instrumentos de viento y piano, cuyo primer tiempo es uno de los momentos más logrados y seguros de todo Caturla. El estreno de esta obra, que tuvo efecto dos años después en un concierto de la Orquesta de Cámara de La Habana en que también figuraba el estreno de mis *Nueve pequeñas piezas*, para un conjunto algo mayor, aunque integrado de forma bastante parecida (viento, percusión y piano), dio lugar a uno de los más grandes escándalos habidos en Cuba con motivo de un concierto. Nuestro reaccionarismo musical se alteró hasta lo indecible con ambas obras, y fue entonces cuando alguien acuñó aquello de “la comparsa de los tres plátanos fritos”, aludiendo a la vez al segundo tiempo de su obra y a *Homenaje a tres plátanos fritos*, que figuraban en la mía a título de homenaje a Erik Satie.

Dejó inconclusa una pequeña ópera, *Manita en el suelo*; por lo que conocemos de ella, puede decirse que pertenece a su última manera, tan bien representada por pequeñas páginas para piano - auténticas obras maestras - como la *Berceuse campesina* y el *Son en fa*. En cuanto a los medios puestos en presencia y a la sonoridad, son obras muy distintas de las que las han precedido: en el compositor se ha efectuado un vuelco muy importante que le ha llevado a renunciar a algunos de los recursos que más abundan en toda su música a partir de las *Tres danzas cubanas*. El cambio es tan radical que bien puede decirse que, donde primaba lo enorme, lo telúrico, el impulso casi irrefrenable, la audacia sin reservas, ahora hallamos la sencillez, la claridad, la sonoridad pequeña, el cuidado del estilo, la voluntad de autolimitarse, el predominio de las armonías más simples, etc.

¿A qué se debió ese vuelco tan pronunciado y tan rápido, que sucede casi paralelamente a la composición de una obra como la *Obertura sobre temas cubanos*? Sobre ello se ha especulado y se especula con relativa frecuencia, y es lógico que sea así, porque el tema es muy tentador, de mucho interés. Por mi parte, trataré de no especular y de basarme lo más posible en lo que llegué a conocer a Caturla y en las ideas que en sus últimos años le rondaban y que expresaba siempre con franqueza ejemplar. Sé que estas obras son fruto de hondas motivaciones evolutivas; de la convicción - manifestada en varias oportunidades a mí y a otros - de que, para él, el camino seguido hasta ese momento, o sea el del llamado folklorismo, estaba agotándose. Sabía que se hallaba en grave encrucijada: o se repetía, cosa en él inconcebible, o cambiaba de dirección y de objetivos. Los que más lo tratamos entonces sabemos cuán agónica fue para él la renuncia a dimensiones, procedimientos y sonoridades con los que su temperamento había coincidido de un modo total. Además, fue en esos años cuando le nació la inconformidad con su técnica, que sintió, como nunca había sentido antes, ciertas limitaciones - que en aquellos momentos él aumentaba y desorbitaba bastante más allá de la realidad. Alguna vez habló hasta de la necesidad de un nuevo comienzo o, por lo menos, de un desnudamiento, de lograr la perfección que se había impuesto a través de cosas muy sencillas, poco ambiciosas, para así adueñarse de lo que estimaba que le faltaba. Desde el punto de vista creativo fue sin duda una actitud no sólo honesta sino heroica, audaz, la de asumir la decisión de rehacerse cuando había dado una obra bastante considerable en lo cuantitativo y, sobre todo, decididamente importante en lo cualitativo. Por eso considero un error de lesa miopía intelectual el hablar, en relación a esas últimas obras, de vuelta atrás, de “sentar cabeza”, de convencimiento de la inutilidad de la línea seguida, y otras tonterías por el estilo que nada tienen que ver con Caturla, pero sí con la imagen de “mea culpa” que hubiese

deseado nuestro reaccionarismo musical. En el mejor y más amplio sentido de la palabra, Roldán y Caturla fueron los compositores que iniciaron la revolución en el campo de la música, y, además, Caturla fue siempre un rebelde, y lo fue no sólo de palabra y por su música, sino por sus actos como ser humano, por su modo de producirse todos los días. Ese mismo vuelco creativo lo confirma plenamente, aunque, muy lamentablemente, no nos haya podido dejar más que los primeros frutos, las muestras de los pasos iniciales en su nuevo modo de hacer.

Aquí llegamos a algo muy interesante, sobre lo cual se habló un poco en el simposio de la UNEAC a que me he referido al comienzo de este escrito. ¿Qué música hubiera escrito Caturla de haber vivido unos años más? ¿Cuál habría sido su evolución? De haber seguido componiendo hasta nuestros días, ¿trabajaría con el serialismo, produciría música completa o aleatoria, o habría integrado esas nuevas técnicas a una posición basada en el nacionalismo? Las preguntas de ese tipo podrían llegar al infinito; pero las respuestas, que algunos, hipotéticamente, han dado, son siempre demasiado especulativas. Sobre este punto tengo también mis convicciones, bastante subjetivas, sin duda, aunque fundadas en el real modo de ser de Caturla, en sus ideas y juicios, en las inquietudes que como creador sintió en sus últimos años. Pero esas convicciones mías no alcanzan a precisar lo que haría, de haber vivido hasta hoy: sólo aluden a algunas posibilidades de orden general. Pienso que obras como la *Berceuse* y el *Son en fa* señalan el inicio de una etapa que hubiese sido de transición; no creo posible, dado el temperamento y las otras condiciones que reunía el compositor, la caída en una posición conformista o facilista que representara la negación de todo lo hecho anteriormente; no tengo la menor duda de que habría seguido siendo un gran rebelde, inquieto, audaz, capaz de llegar a nuevas complejidades, aunque, en esa nueva e hipotética etapa, éstas seguramente se habrían enriquecido con un mayor cuidado en la realización y el dominio de todos los elementos puestos en juego, porque - creo necesario insistir en esto -, hasta donde yo sé por él mismo, ésas fueron sus principales preocupaciones en los últimos años. Podría añadir, también, que, cualquier cosa que hubiese hecho, cualquiera que hubiese sido su elección, ello siempre habría sido producto de las más profundas necesidades de su ser y de su evolución como creador, nunca preocupación por parecer al día o por demostrar que conocía y trabajaba con tal o cual técnica.

A manera de apéndice, me referiré brevemente a algunas cuestiones que han salido a flote, de modo un tanto impreciso, en el mencionado simposio y en la reunión de compositores en la UNEAC para *Granma*, así como también a través de algunas preguntas de jóvenes músicos en las aulas del Conservatorio Amadeo Roldán y en otras ocasiones.

Caturla amaba y se apasionaba por todo lo que le gustaba y creía bueno, pero no aceptaba encasillamientos, etiquetas estéticas ni de tendencias. Prefería la audacia, la rebeldía, pero era contrario a toda adscripción a determinada escuela o modo de hacer. Pensaba - y repetía frecuentemente - que la absoluta libertad estética era uno de los dones que más debía cuidar un artista. Rechazó el dodecafonismo y el serialismo por estimar que estos sistemas limitaban las posibilidades creativas y eran contrarios a nuestro específico modo de sonar

(confieso que entonces yo compartía este criterio; si tanto lo hemos modificado después, no creo honrado pensar que con Caturla no hubiese sucedido lo mismo).

Sus preferencias musicales se dividían entre Stravinsky, Milhaud y Falla, que constituían algo así como sus inclinaciones mayores, y vio siempre en *La consagración de la primavera*, hasta en sus últimos años, la obra capital del presente siglo. Recuerdo, como signo muy revelador y en concordancia con sus preocupaciones de los años postreros, que una de las últimas veces que nos reunimos en casa de María y Antonio Quevedo oímos en disco el *Concerto*, de Falla, y que Caturla, que sentía mucha predilección por *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, y que en ocasiones anteriores había hablado del *Concerto* con relativa indiferencia, se entusiasmó como sólo él sabía hacerlo - no he conocido a nadie con mayor capacidad de pasión y entusiasmo -, y hubo que repetir el segundo tiempo muchas veces, llevándose mi partitura, que tuvo en su poder hasta pocos meses antes de morir. Cuando me la devolvió, me mostró un cuaderno lleno de apuntes armónicos, estudio de posibilidades, ensayos de aplicar los tratamientos armónicos y sonoros de esta obra a temas cubanos, etc. Sólo en otra ocasión, varios años antes, le había visto dedicado a un estudio como ese: cuando trabajó - más en el hecho creativo-imaginativo como tal que como cuestión de técnica - en el estudio de la orquestación de *La consagración*. De Milhaud no le interesaba todo, sino determinadas obras, como *La creación del Mundo* y algunas de sus partituras más atrevidas; en general, puede decirse que le gustaba mucho su modo de tratar la politonalidad. Entre sus dioses menores figuraba Villa-Lobos, algunas de cuyas partituras le atraían mucho; otras las consideraba como música innecesaria, y le irritaba lo convencional de algunas de sus soluciones y procedimientos. Conocía poco de Revueltas, pero le interesaba vivamente y trató de conseguir algunas de sus partituras principales - ignoro si tuvo éxito en esas gestiones. Sentía profunda devoción por Debussy, pero lo veía como un fenómeno artístico casi histórico, que no incidía en su órbita creativa - por lo tanto, no muy próximo: como creador, le afectaba poco después de *Tres danzas cubanas*, en la segunda de las cuales, como antes en el *Preludio* para cuerdas y en algunas canciones, la influencia del gran maestro del impresionismo es evidente. Por otra parte, simpatizaba mucho con la posición de Satie.

Sabemos que tuvo amistad con destacados artistas de vanguardia y que se carteaba con ellos. El poeta Desnos y el músico Varèse lo admiraron. Como que él sentía mucho respeto por los que se atrevían a romper los moldes convencionales, a ir más allá de lo establecido, a alumbrar nuevos caminos, admiró, recíprocamente, a Varèse y al norteamericano Ives, pero sin dejarse ganar por ellos, sin que pueda decirse que hayan influido directamente en su música. A pesar del ímpetu rítmico y las numerosas partes de percusión que hallamos en sus obras de más envergadura, nunca escribió música para conjuntos de percusión, ni siquiera cuando la visita de Slonimsky en 1933 dio lugar a que este director nos pidiera a Roldán, a Caturla y a mí obras de ese tipo. Roldán le entregó sus *Rítmicas* números 5 y 6, y yo le prometí escribir algo - como en realidad hice poco después -; sin embargo, él dijo, poco más o menos, que, como que no sentía la necesidad de escribir música para percusión sola, sería insincero de su parte hacer algo así (desconozco si después cambió de opinión: creo que nunca más hablamos sobre este asunto).

Alguien rozó en el simposio un punto importante: lo que sucedió inmediatamente después de la desaparición de Roldán (1939) y Caturla (1940), hablando de vacío por el hecho de que los compositores entonces en formación y yo no producíamos una música que de hecho continuase la que habían dejado Roldán y Caturla; es decir, la cuestión de que no retomáramos el hilo en el mismo punto en que ellos lo habían dejado. En primer lugar, debe tenerse en cuenta que ambos sabían - Roldán también sintió así en sus últimos años - que el nacionalismo tal como ellos lo habían desarrollado se les había agotado entre las manos; es decir, que había que buscar o producir en otra dirección. Por otra parte, cuando, a partir del 42, comienzan a aparecer las primeras cosas de los compositores del Grupo de Renovación, algunos piden que se siga la línea de *La rebambaramba*, de *La rumba*, de *Yamba-O*, partituras que entonces tenían ya unos diez años y, lo que es más importante, cuyos autores se habían apartado en su última etapa de la posición creadora que las originó, debido a que fueron tomando conciencia, gradualmente, de que esa posición, ese modo de hacer, había dado todo lo que podía dar. Por eso la generación del Grupo, sin negar el grande y decisivo significado de la obra de ambos maestros, sintió la necesidad de incorporar a la cubanía musical otros elementos y dimensiones. En resumen, no fue una posición anti-Roldán y Caturla la de los jóvenes de entonces, sino una vuelta para reforzarse y enriquecerse con nuevos contextos; unos años después - como realmente sucedió - se recogería el hilo donde había quedado y nadie dudaría de que la nueva generación era la natural continuadora de la anterior. Y digo continuadora - no imitadora - porque continuar implica fidelidad a la tradición, a lo heredado, pero también aportar lo propio, vivificar lo existente con nuevos enfoques y elementos creativos. Sólo así puede dar fe de vida una generación. Todo eso fue tan natural, está tan de acuerdo con la lógica histórica, que anticipadamente pude referirme a ello en mis palabras en el concierto de la Orquesta de Cámara que tuvo lugar el día 20 de junio de 1942⁴.

“El joven compositor cubano [dije en esa oportunidad] cuenta hoy con un decisivo punto de partida por lo que concierne a lo que podríamos llamar idiosincrasia sonora cubana, que fue puesta al día por Caturla y Roldán... Sin embargo, creo que ese indudable punto de partida no podrá ser aprovechado al máximo sino después de algunas vueltas y experiencias. Estoy convencido - y lo seguiré estando mientras no se me demuestre lo contrario - de que, a lo primero que debe aspirar el novel compositor cubano, es al dominio del oficio, al conocimiento y práctica de las pequeñas, pero también de las grandes formas, al contacto con distintas técnicas del pasado y del presente... Después, si: estoy seguro de que la obra de estos dos grandes maestros se enlazará muy claramente con la producción de la presente generación.”

En los cuarenta se habló algunas veces de que a nuestra música le faltaban obras que equivaliesen, en la importancia y por su significado, a lo que habían representado en su momento *Petrouchka* y *La consagración*. Esta idea fue lanzada por Julián Orbón e Hilario González, pero fue sobre todo el segundo quien la mantuvo enhiesta por más tiempo. Hoy, que podemos ver todo esto con cierta perspectiva histórica - en que estamos ya suficientemente alejados de los árboles que antes no nos dejaban ver el bosque -, todos tenemos que aceptar - estoy seguro de que el primero que ya lo ha aceptado es el propio Hilario González - que,

⁴ Este concierto fue considerado después como el primer acto del Grupo de Renovación Musical. Éste se constituyó algunos meses más tarde, pero es indiscutible que ese concierto señaló su nacimiento.

salvando las distancias en lo universal-cualitativo, en la enorme influencia que han ejercido esas dos obras, partituras como *Tres pequeños poemas*, *La rumba*, *Primera suite cubana*, *Rítmicas*⁵, han tenido y tienen ese significado dentro de los límites de nuestra tradición e historia musicales. No ha habido tal laguna en nuestra música - como tampoco la ha habido en la del Brasil, de México. Hoy nadie puede dudar de que los dos fundadores de la moderna música cubana llenaron a cabalidad su papel, que cumplieron y acertaron no sólo en lo estético, en la calidad del producto artístico como tal, sino también en la actitud y posición histórica que adoptaron como creadores - claro que lo uno y lo otro son temas muy difíciles de separar: en realidad son interdependientes entre sí; pero al escribir o hablar es inevitable que los nombremos por separado, aunque sepamos que la obra de arte es, por encima de cualquier otra consideración, una unidad, la síntesis de muchos factores o elementos, incluidos algunos de índole muy diversa, que pone de manifiesto como ninguna otra el poder del trabajo creador del hombre.

Estimo conveniente recordar aquí, también - como hice hace poco en una nota para un concierto de la Brigada Hermanos Saíz, de Música, dedicado por entero a obras de Roldán y Caturla -, que, en vida de ambos, el reconocimiento de su real valor se les escatimó sobremedida, lo que les hizo innecesariamente angustiados el vivir y trabajar de todos los días. Después de la desaparición de ambos fue aceptándose gradualmente el valor de los dos compositores. No había motivos para pensar que ese estado de cosas sufriera importantes altibajos en el futuro. Pero la agravación de la problemática cubana a partir de 1952, el auge que tomó la anti-Cuba de dentro y de afuera, las proyecciones cosmopolitas y superficiales del Instituto Nacional de Cultura creado por la tiranía, con la consiguiente subestimación por todo lo propio verdaderamente enraizado, producido en nuestra tierra no con visión turística, sino como expresión de lo que sabíamos que era Cuba en lo más profundo y real de sí misma, dio por resultado la seudovaloración de Caturla y Roldán, limitándoseles su importancia a lo histórico, pero negando o poniendo en duda el valor de su música, a la que no se le reconocía la vigencia que el triunfo revolucionario ha demostrado que tenía y tiene. Desde el triunfo de la Revolución, su música ha sido bastante tocada - hasta ha habido primeras audiciones de algunas cosas -, y en los próximos años seguirá siendo estudiada, analizada exhaustivamente - también tendrá que editarse y grabarse -, se precisarán determinados aspectos, etc. Pero ya nunca más se pondrá en duda que su música es uno de los logros más grandes de la historia de la creación artística en nuestra patria.

En fin, Caturla es no sólo uno de los más importantes compositores de nuestra música de todos los tiempos, sino también uno de los músicos mejor dotados que haya dado América; un maestro que, de acuerdo con su momento y el estado de la música cubana, llenó a cabalidad su papel y contribuyó de modo decisivo, junto con Roldán, a dejar sentadas las condiciones que necesitaba nuestra música durante los dos decenios que van del año 20 al 40.

* Texto tomado de Revista de Casa der las Américas, 36/37, La Habana, 1966. Reedición 2012. pp. 209-216.

⁵ La primera y la última, de Roldán; las otras dos, de Caturla.