

Nacionalismo y universalismo

La música clásica cubana en la década de los cincuenta

El que vive en un credo autocrático es lo mismo que una ostra en su concha, que sólo ve la prisión que la encierra y cree, en la oscuridad, que aquello es el mundo.

JOSÉ MARTÍ

Aurelio de la Vega

EN 1934, EL PÚBLICO DE LA HABANA OYÓ EN VIVO, POR vez primera, la *Cuarta Sinfonía* de Brahms, cortesía de la recién formada Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Amadeo Roldán, quien tres años antes había retornado de París y de sus estudios en la capital francesa, y arribaba a Cuba lleno de «nuevas y peligrosas» ideas musicales. En Europa, Roldán bebió mucha agua en los ríos Stravinsky y Bartók, tomó parte en las fiestas de Los Seis, ojeó el manuscrito del *Concierto para clavicémbalo* de Falla y se sentó a la mesa de Casella y Malipiero. Retornando a la patria de origen, se topa con la atmósfera simplista, tornasolada, inocua y cómoda de la música de salón a lo piano-bar, que inhalaban a pulmón lleno las elites sociales habaneras, y oye a la Orquesta Sinfónica de Gonzalo Roig tocando para un público que devoraba zarzuelas de Lecuona, se extasiaba con la *suite* de *Cecilia Valdés*, se bamboleaba con vales de Strauss y se excitaba con las marchas pomposas de Elgar —de vez en cuando oyendo en pose de transfiguración una *Traviata* o una *Lucia* de cuarto orden.

Roldán hace estallar petardos cada vez que sube al podio de la Filarmónica. Cuba se enfrenta de pronto con los ritmos sincopados de Stravinsky, oye atónita la *Suite de danzas* de Bartók, y sufre simbólicos ataques de corazón al

arrostrar la nueva música sinfónica italiana, tan sacrílega y tan odiosa en su obsesión de demoler el templo santificado de la trilogía Donizetti-Verdi-Puccini. Roldán es denunciado, criticado, insultado y crucificado, pero permanece firme. La semilla que ha plantado echa raíces. Muchos años antes, el heroico Guillermo Tomás, con su Banda Municipal a cuestas, había tratado de sembrar el arbusto alemán en la Cuba tropical y bailadora, tocando por vez primera en La Habana, en arreglos propios, música de Wagner, de Max Reger y, nada más y nada menos, que *Así hablaba Zaratustra* de Strauss —el poema sinfónico famoso que sólo tenía doce años de nacido cuando Tomás realiza su estreno cubano. En aquel tiempo anterior a la Primera Guerra Mundial los cubanos simplemente ignoran a Tomás, a quien consideran un lunático simpático. Treinta años después, Roldán gana la batalla: tiene seguidores, y después de su muerte y de la desaparición de su coetáneo García Caturla, José Ardévol —el catalán que se establece en Cuba y funda el Grupo de Renovación Musical— hereda el legado y, con la Orquesta de Cámara de La Habana, continúa el bombardeo, tocando más Bartók y más Stravinsky, develando a Milhaud y a los Halffter, y haciendo posible el debut local de Villa-Lobos, Chávez, Copland, Henry Cowell y otros muchos.

A partir de los años cuarenta, el patio está listo para una segunda batalla —la primera parcialmente ganada por el triunvirato Roldán-Caturla-Ardévol contra las huestes de los Lecuona Cuban Boys y Compañía. Esta segunda escaramuza, que alcanza casi de inmediato categoría de gran guerra, se va a librar entre los propulsores del nacionalismo, en sus varias formas y colores, y aquellos que pretenden insertar a Cuba en las corrientes universales de la música de arte contemporánea, más allá de exotismos y del tremolar de banderas.

De todas las artes, la música es, en su esencia, la más abstracta y la más difícil de comprender. Su naturaleza intemporal, unida al primitivismo del sentido del oído, la hace remota y hasta indescifrable para los muchos que sólo la conciben y gustan, en el mejor de los casos, como un vehículo utilitario para el diálogo con divinidades y la subsiguiente redención, como promotora de causas (del grito patriótico a la guerra real), como música incidental para obras teatrales o como subrayadora de imágenes y acción en películas y telenovelas; en el peor de los casos, la música se limita a ser mero entretenimiento para mover caderas, pegar cuerpos, batir palmas, cantar nostálgicamente melodías de cinco notas o fumar marihuana. Pero en sus formas artísticas, dejado a un lado lo utilitario para existir por sí misma como forma sonora arquitectónica, la música es la última creación intelectual-estética que aparece en una cultura dada. Recuérdense la Grecia antigua, donde filosofía, teatro, poesía, escultura, literatura y arquitectura florecieron mágicamente, alcanzando alturas paradigmáticas y planteando postulados aún hoy vigentes, mientras la música se reducía a simples monodias sin ningún prodigio estructural. Esto se repite en la Edad Media y en el Renacimiento, donde la música ha logrado ya cierta vida independiente como objeto de puro goce estético, pero sin alcanzar todavía las alturas estético-técnicas de las otras artes. Hay que esperar al Barroco para finalmente verla crecerse dramáticamente, hasta el punto en

que, en algunos casos, como en las culturas alemana e italiana, supera a otras formas de la creatividad humana.

Pero mientras las grandes usinas de la civilización occidental —Francia, Italia, Alemania, y en menor escala, Inglaterra— logran emocionantes conquistas intelectuales y producen creaciones artísticas de gigantescas proporciones durante los períodos Clásico, Romántico y Contemporáneo —tiempo en que la música se libera finalmente de todo vestigio de ancla utilitaria para convertirse en una entidad creativa, capaz de promulgar sus propios parámetros técnico-estético-espirituales—, las nuevas naciones (de Noruega a México, de Argentina a Checoslovaquia, pasando por Cuba) luchan por encontrar una identidad musical. Incapaces de emular, con carácter original *sui generis*, la creación de formas, de discursos armónicos, de lenguajes estructurales musicales, de paletas orquestales y tímbricas, o de cualquiera otra de las parafernalias espléndidas que informan la música de arte occidental, estos nuevos países se refugian en el folklore musical nacional, con sus cortas y repetitivas proyecciones melódicas, o en otras formas sonoras de carácterailable, que producen fácil e instantánea aprobación. En el caso de los países de las Américas, con inclusión de los Estados Unidos, los ricos patrones rítmicos importados del África a través de los esclavos negros —en muchos casos enriquecidos y transformados totalmente mediante metamorfosis fascinantes, del *ragtime* al mambo, de la rumba al jazz, del joropo al tango, del son a la samba— se convierten en refrescantes y bienvenidas formas de identidad nacional dentro del marco de la música popular.

Cuba es hija musical directa de España. España, al igual que Cuba, tiene un variado y multicolor folklore musical de vastísimas proporciones, el cual produce una abrumadora avalancha de entidades sonoras, ricas en ritmo y pobres en estructura, que opacan contundentemente las expresiones más abstractas, complejas y técnicamente avanzadas que caracterizan la música de arte. Los cubanos, como los españoles, son, en cierta forma y medida, sordos, posiblemente porque la riqueza de su música popular la hace tan exitosa y sugestiva que no parece haber ninguna necesidad, ni urgencia alguna, por establecer contacto con los secretos misteriosos de un cuarteto de Beethoven o con el simbolismo metafísico de *Tristán e Isolda* —ni tampoco con la encantación etérea de *El mar* de Debussy, la sensualidad demoníaca del *Prometeo* de Scriabin, o el tortuoso camino del *Erwartung* de Schoenberg. Contentísimos con su música para andar por casa, alegres, extrovertidos, vocingleros y a veces cordiales y simpáticos; encantados con crear figuracionesailables que mantienen los cuerpos en efectiva fricción, produciendo inauditos movimientos pélvicos de variada intensidad lúbrica; satisfechos con músicas de piano trasnochadas, canciones con guitarra, grupos charangueros, golpes de pandeleta y soplos de gaita, grupos escolares cantando la *Marcha real* o *La bayamesa*, tanto españoles como cubanos, más allá de una excelente herencia rítmica que se transformó en producto exportable y eficaz a nivel de música popular y/o comercial, nunca han sentido en realidad, en su gran mayoría, imperativo interés por progresar musicalmente mucho más allá de ese nivel entretenido

que va del salón de baile a la danza callejera, de niñas de conservatorio tocando danzas amables, a bares donde se evocan tambores golpeando con las manos superficies de mesa, mientras se fantasean posibles conquistas sexuales.

En España, con la aparición de Albéniz y Granados y luego con Falla y los que le rodearon, las cosas mejoraron un poco y, aunque estos compositores se sintieron muy cómodos con la fórmula nacionalista, se retomó una tradición de música clásica que se había perdido, casi por completo, desde fines del siglo XVIII. Habrá que esperar a la generación de la Segunda Gran Guerra (Luis de Pablo, Bernaola, Cristóbal Halffter, Marco y otros) para observar el mismo afán —nacionalismo *versus* universalismo— que va a tener lugar en Cuba, en plena mitad del siglo XX.

Por fin, Roldán y Ardévol proponen en los cuarenta, mucho después del intento de Tomás, que Cuba debe de promover una tradición creativa de música de arte, debe de progresar más allá del piano amable de Cervantes y Lecuona, debe de comenzar a oír interiormente sonidos sinfónicos, debe empezar a crear un edificio musical abstracto. Pero para ellos y para los jóvenes compositores del Grupo de Renovación, la única solución posible es el patrón nacionalista. La preparación técnica de una nueva clase de creadores musicales se intentó de buena fe, pero el proyecto estaba lleno de deficiencias formativas y se resentía por la falta total de infraestructura, y fue asimismo asediado de continuo por fuertes mafias político-musicales, ejemplificadas por la retahíla de conservatorios privados que hacían gran dinero graduando clase tras clase, año tras año, a perfectos analfabetos musicales, quienes a su vez escalaban posiciones magisteriales para continuar la morónica cadena de una enseñanza musical blandengue e inoperante. Este grupo de intereses horadaban el frente propuesto, de carácter serio y trascendente, con sus cursis fiestecitas de fin de curso, que hacían la delicia de madres ingenuas y abuelas candorosas. Para los nacionalistas cubanos de ese momento, el único modo de hacer una música clásica cubana era insertar en las estructuras musicales (curiosamente europeas en su totalidad) las fórmulas rítmicas derivadas de la simbiosis musical española-africana, que tan efectivamente habían desarrollado los compositores de canciones populares y los conjuntos de baile. Se tapaban persistentemente soles con dedos, pero era enternecedor el esfuerzo. No importaba que el resultado del ajeteo por crear obras sinfónicas y de música de cámara fuese primitivo y granuloso: el hecho era que existía un naciente y esperanzador vocabulario musical clásico.

A mediados de la década de los cuarenta, coexistiendo con la fundación del Grupo de Renovación, dos compositores, Julián Orbón y yo, Aurelio de la Vega, propusimos a través de nuestras composiciones otro tipo de música que también formase parte del incipiente movimiento de música clásica cubana, pero cuyo horizonte fijaba la vista en lo universal, más allá de las fronteras estéticas nacionalistas. Pronto, Orbón y yo divergimos y nos embarcamos en nuestra aventura creativa por rumbos diferentes: él se adentró en sus raíces españolas, con su carga de fuertes tradiciones musicales, abrazó el misticismo del canto gregoriano, exploró el exquisito mundo sonoro del tardío Renacimiento

español, y se sintió cómodo con el lenguaje armónico del eje Stravinsky-Bartók-Falla-Villa-Lobos. Más allá de sus prodigiosas obras orquestales, su excelente mano de obra musical (muy superior a la que exhibían los compositores del Grupo de Renovación) y su oído maravilloso, que creaba excelentes conglomerados sonoros, Orbón permaneció siempre anclado en el mundo armónico-formal de la música española de las tres primeras décadas del siglo xx.

Yo inventé y viví una historia diferente. Cuando todos tocaban tambores se me ocurrió ser alemán. Pensé que una buena dosis de inmersión en el mundo musical teutónico tenía dos aspectos: por un lado era un buen antídoto al dúo Lecuona-Sánchez Galarraga y a las melifluosidades del permanente bolero amable (que con sus variaciones y sus toques folklóricos permeaba el panorama musical que me rodeaba), permitiéndome, a modo de escape, descubrir las maravillas técnico-sonoras de la *Salomé* de Strauss, deambular por los laberintos de las *Variaciones sinfónicas* de Schoenberg o entrar en los portales exaltados del *Concierto de violín* de Berg; por otro lado, me proveía una plataforma sólida desde donde lanzar mi propia idea de una revolución musical local.

Si mis colegas cubanos empleaban maracas en sus obras, a mí se me antojaba pulsar las cuerdas del arpa del piano; si creaban habaneras sinfónicas, yo escribía quintetos de viento pan-tonales; si confeccionaban sonatas cubanas «a lo Scarlatti», yo me encaprichaba en inventar vastos frescos sonoros mahlerianos. En medio de la década de los 50 me sentía totalmente aislado: el público en general estimaba que yo era un atrevido enajenado sin redención posible, los colegas musicales me acusaban de ser anti-cubano, y unos cuantos intelectuales, que me toleraban condescendentemente por no creerme estúpido, me daban amables golpes en la espalda y me recomendaban solemnemente que estudiase más los escritos de los padres de la Patria, de Saco a Martí, de Luz y Caballero a Sanguily.

A pesar de todo, la Cuba de los años 50 era culturalmente prodigiosa. En ese mar efervescente nadaba yo solo pero a gusto pues, aunque intuía que clamaba en el desierto, había muchos oasis portentosos donde saciar la sed. Grandes escritores trabajaban intensamente; *Orígenes*, pese a su barroquismo y a su difuso proselitismo religioso y limitador, elevaba la cultura cubana a cimas espectaculares, de altura inédita; poetas como Lezama, Virgilio Piñera y Baquero inundaban los ríos literarios con luces deslumbrantes; los pintores estaban concibiendo un grupo de obras vívidas, explosivas y de brillo culminante dentro del panorama de la pintura de América Latina; arquitectos como Nicolás Quintana y Ricardo Porro cambiaban el perfil urbano de La Habana, situándola a la altura de una Europa aún pujante, y los compositores libraban sus batallas apasionadas creando obras que, de un modo u otro, daban la espalda, por vez primera en Cuba, a toda la música de salón y a toda la panoplia musical cabaretera tan en boga. En ese escenario exploté mis bombas.

Yo propuse, aún antes de que los pintores abstractos cubanos hiciesen su aparición, que Cuba debía alejarse de un nacionalismo musical a ultranza, rompiendo cadenas y fronteras, para inventar un sonido que fuese más allá de

la imagen turística de postal de correo con que el paternalismo cultural-colonialista europeo y norteamericano bautizaba a todo producto musical latinoamericano. Quería crear una música que fuese tan importante por ella misma, tan nueva y tan universal, que se sustentara por sus valores técnico-estéticos propios en la escena internacional —una música, en fin, que sin inmediatamente reconocibles chachachás y montunos fuese, sin embargo, intrínseca y esencialmente cubana simplemente porque su autor nació cubano; una música que destilase sus características nacionales transformándolas e insertándolas, a través de un complejo proceso de ósmosis, dentro del vocabulario universal, ecuménico y vanguardista, de la música clásica occidental de nuestro tiempo.

Para mí, el nacionalismo, en vez de enclavar la nación en el concierto general de Estados, aísla a un país dado a través de la excusa de descubrir fácilmente un perfil propio. Teóricamente, el nacionalismo se asienta en el loable principio del engrandecimiento nacional, pero a menudo se convierte en un censurable método de distorsión doctrinaria que se manipula desde un poder central más o menos omnímodo para el ejercicio impune de la corrupción política y económica. En lo social, el nacionalismo echa mirada a ras de suelo, contentándose con una perenne exaltación de valores simplistas que auspician lo mediocre y lo eminentemente anti-pensante. En el plano cultural frena las expresiones hondas, elaboradas y trascendentes, transformándolas en juegos colorísticos. Desde un punto de vista artístico, oculta a menudo deficiencias formativas y lagunas estructurales. En el caso específico de la música le confiere a ésta un mero papel de entretenimiento, donde el auditor no sólo rechaza todo esfuerzo intelectual sino que se convierte, sin darse cuenta, en un perenne manipulado con características caricaturescas, que se mueve rítmicamente al vaivén del más nuevo bombón sonoro. Los intentos de una música de arte por basar toda su estructura y su vocabulario en formas nacionalistas se convierten en puro espejismo, ya que las audiencias, alimentadas por el constante barraje de una música popular aupada al plano del tesoro nacional, dan al traste con la ilusión de una posible comunicatividad y vigencia.

En época reciente, en lo musical, hay dos grandes versiones operantes: un nacionalismo comercial supercapitalista que crea una industria discográfica multibillonaria, con asiento en el cine y la televisión y que explota las formas más crasas y vulgares para sus ganancias orgiásticas, y un nacionalismo totalitario socialista, benévolo o feroz, que controla las masas mediante la manipulación política del popularismo musical. En un caso u otro, el nacionalismo musical, en su forma más primitiva y efectiva, mantiene la mente colectiva entretenida con un perenne divertimento que va de la marcha a la danza callejera, del paisaje vocal fácilmente reconocible a la oscilación de caderas y al bamboleo de brazos y cabezas. La corporación y sus tentáculos y el caudillo totalitario (dos caras de igual moneda, activas en tantos rincones del siglo pasado y del presente), han ofrecido sus soluciones redentoras y paternalistas con la ayuda de nacionalismos bien manipulados. Cuando la vertiente caudillista se embriaga de poder los resultados son eminentemente más siniestros y

se despoja, se controla, se aterroriza, se encarcela y se ejecuta a cualquier opositor que cuestione el procedimiento implantado. Por este camino, los nacionalistas feroces de los últimos ochenta años han tallado un torso crujiente, sanguinolento, robótico, orwelliano y destructor sin precedentes. Por ello, para una democracia corrupta o para un totalitarismo ilimitado el gran enemigo sigue siendo el Universalismo, el cual pone *fuera del juego*, a lo Heberto Padilla, al ciudadano que abre la ventana y se le ocurre pensar en un paisaje abstracto, sin límites, que lo libere de la rutina visual comercial o controlada; que insiste en creer que Chopin o Luciano Berio tienen más misterio sonoro que Ricky Martin y sus fulgores o que producen más riqueza anímica que los tambores alcoholizados de la comparsa de turno; que se obstina en leer a Chesterton o a Nivaria Tejera en vez de arrojarse con novelas rosas o mesmerizarse con reiteradas arengas políticas. En la Cuba de los 50 los preludios a un porvenir que cerrará fronteras no se intuían aún, pero queda como dato histórico la batalla que se libró entre los dos *ismos* que nos ocupan, como si el pórtico, pronto a abrirse, estuviese guardado por ángeles y demonios prestos a ganar o perder la próxima conflagración.

Yo salí de Cuba en 1957, cuando el clima político ya era asfixiante e intolerable. Me resigné a irme con mi universalismo a otra parte más universal. Antes de partir resonó mi último obús: mi *Cuarteto en Cinco Movimientos In Memoriam Alban Berg*, la primera obra dodecafónica escrita en Cuba, obtuvo un Premio de Publicación auspiciado por el Lyceum de La Habana de manos de un jurado presidido por Igor Markevitch. Un silencio total y glacial acogió la noticia. La obra no se estrenaría en La Habana —donde por cierto jamás se ha oído—, y fue tocada por vez primera en Washington durante el Primer Festival Inter-Americano de Música, espléndidamente ejecutada por el Cuarteto Claremont, quienes por años la tocaran por el mundo entero. A modo de nota ilustrativa debo de mencionar que años antes, en 1953, mis *Dos movimientos para Cuarteto de Cuerdas* fueron ensayados por seis meses por uno de los cuartetos profesionales que existían en La Habana por aquel entonces. Los cuatro instrumentistas, todos queridos amigos personales, trataron infructuosamente de ejecutar la obra, con el resultado de que, tras arduos labores, jamás pudieron pasar del compás cincuenta y dos de la mencionada obra. Esto ilustra y subraya el aislamiento profesional en que me hallaba, y el rechazo efectivo de mis quimeras universalistas, lo cual, unido a la falta de instrumentistas capaces de interpretar mis músicas, me hubiese casi de seguro forzado a una triste emigración, aún cuando no hubiese tenido lugar la pesadilla totalitaria que pretendió y pretende borrar la historia patria para rehacerla a su imagen y semejanza.

Resumiendo: la música de arte cubana —la llamada peyorativamente «música clásica cubana»— estaba viva en la Cuba de los 50; permanecía aislada y bastante ignorada, aún por la gran mayoría de los intelectuales cubanos, que la consideraban mayormente incomprensible, quienes jamás supieron darle el apoyo que merecía; presentaba una encantadora y a la vez dramática dualidad: nacionalismo y universalismo; y fue testigo y parte activa en lo que respecta a la

germinación de mis locamente revolucionarios postulados musicales técnico-estéticos. Medio siglo más tarde alguna de la música clásica cubana de la década de los 50 todavía goza de buena salud. Personalmente, compruebo con tristeza que mis obras más importantes han sido compuestas fuera de la tierra natal, debido a las barreras políticas y estéticas. Por fortuna han tenido una existencia triunfante, subrayada por miles de audiciones, multitud de ediciones y grabaciones discográficas comerciales, recibiendo honores, premios y reconocimiento público. Muchas han sido objeto de estudios musicológicos y tesis doctorales, han sido acogidas con aplauso y han recibido sinnúmero de interpretaciones por el mundo entero. A pesar de todo lo bueno y positivo que rodea mi creación musical siento pesadumbre por no haber vuelto nunca a la Isla, excepto por seis meses a principios de 1959, y siento igualmente la pena de ver que mi música es aplaudida y admirada por un mundo «ancho y ajeno», donde Cuba es sólo un nombre, mientras todavía mis compatriotas debaten si mi obra es cubana o no, si debe tocarse o no tocarse en Cuba, si es finalmente valiosa e históricamente importante o si permanece siendo desconcertante e inherentemente enigmática. Lo que cuenta, a la postre, es que está hecha, y que espero con confianza la justificación personal de la promesa que me hice a mí mismo hace ya muchos años: la de escribir una música que sea tan buena, tan estéticamente refrescante, tan válidamente revolucionaria, tan universal, que refleje siempre, maravillosa y positivamente, la magia de la cultura cubana.

