

Capítulo 5

Los Compositores Nacionalistas

La necesidad de llegar a una identidad como nación en estos recién nacidos países sudamericanos que entre medio de luchas y guerras se van dando una organización como estados, reconocidos externa e internamente, es una característica de esas generaciones que intentan establecer sus pautas fundacionales. En otros lugares del planeta esto puede resultar simple y ocioso: siglos de historia, tradiciones, costumbres y, en relación con el tema que tratamos, una genuina música autóctona hacen innecesario una búsqueda de aquello que pueda definir y caracterizar un ente nacional. Sudamérica, racimo de países con una población igualmente diversa, donde la más antigua y primitiva dueña de estas tierras quedó reducida a su mínima expresión, otra hija de aventureros y soldados venidos al supuesto fácil hallazgo de fabulosos tesoros que no pasaron de una simple rapiña al habitante primigenio, una tercera llegada dolorosamente como mercancía, y finalmente completada su constitución con una cuarta arribada sólomente con las esperanzas de un sueño, expulsada de una Europa ya caduca que no daba lugar ni a sus propios hijos, implicaba todo ello un conjunto que debía amalgamarse, sintetizarse.

El creador intelectual sudamericano, condicionado por estas contradicciones, se ha movido y aún lo sigue haciendo, entre esas disyuntivas. ¿Cuánto hay en lo suyo de esos aspectos parciales y universales?. Ciertamente rescatando particularidades de esas vertientes va armando su totalidad. Sumido además en la desventaja de padecer el bombardeo constante de una ideología producida por el esquema imperante, que en buena parte subsiste por esa diversidad no entrelazada, se afana, en algunos casos, por encontrar una identidad propia. Otros, ajenos a estas preocupaciones, soslayan estas inquietudes, hundiéndose en un universalismo sin fronteras.

¿Cuál fue la actitud de los músicos de principios del siglo XX? En algunos casos con el fundamento dado por lo aprendido en los conservatorios europeos y en buena medida incentivados por el interés hacia lo exótico o extraeuropeo de sus propios maestros, se lanzaron a escudriñar en lo que podía ser el folklore de su país. Tratar de escuchar, anotar e incorporar cuanto ritmo o melodía aparecía en lo que hacían los músicos populares para teñir de color local a su música que, en el fondo, seguía sonando como la que sus maestros les habían enseñado. Una mezcla de conservatorio francés con pulpería pampeana o ritual incaico, pero esto sólo como tintura local, como ese algo distintivo que aparece en la etiqueta indicando el origen de un producto no demasiado diferente a otros en su interior. Así nació este impresionismo criollo de lo autóctono visto desde arriba, desde el casco de la estancia. Donde lo popular no era una sustancia viva, sino sólo material folclórico clasificado y analizado, elementos encapsulados y esterilizados utilizados convenientemente de manera que no violentara el esquema académico.

Y he aquí que la guitarra significaba un instrumento extraño, sólo pintoresco, para este grupo de compositores. Tan extraña, tan fuera suyo, como ese músico popular que trataba de aprehender. En todo caso, formaba parte del paisaje como un elemento más a imitar. Un paisaje intocable, inmodificable, dentro del cual no había que introducirse sino mirarlo desde afuera, so pena de que ese encanto imaginario de destruyera.

Guillermo Uribe Holguín en su libro de memorias habla de la guitarra como un instrumento que no tiene lugar en la música seria, directamente.

Desde el teclado de un piano o de un conjunto orquestal se intentaba imitar esas sonoridades bucólicas en el mejor de los casos, o simplemente copiar algún giro para dar el sabor nacional.

Difícil contradicción en la que estos compositores estaban inmersos, por un lado la larga y vieja tradición europea a la que se sujetaban por su formación académica, y por el otro lo que escuchaban en su tierra, aquella particularidad que no alcanzaban a asir totalmente. Que no podían vivirla desde adentro en cierta medida por su concepción de clase.

Aquella rebeldía jacobina, republicana y antifeudal de los hijos de esa clase burguesa naciente en las jóvenes repúblicas sudamericanas no pudo cristalizar totalmente en sus proyectos de países independientes. La realidad marcó otro destino para su inserción

en el mundo, la de ser países periféricos, colonizados económicamente por los dueños del poder central. Dentro de este nuevo cuadro de situación, la actitud de esta generación de músicos guarda al menos el aspecto positivo de intentar algún rasgo nacional, local, propio. Y eso no es poco.

Que quedó en los aspectos pintorescos y superficiales, puede aducirse, pues su óptica no iba más allá de adoptar una apariencia distinta, un ropaje particular para vestir su lenguaje romántico-impresionista impuesto como modelo desde París.

Mario de Andrade, consciente de esta limitación de los nacionalistas y al mismo tiempo con agudo sentido visionario propone para romper esta antilogía¹:

"Si é possível e recomendavel que os nossos compositores escrevam peças pequenas pra canto e viola, pra violão e flauta, pra oficleide caxambú e piano, etc., etc., e mesmo pra conjuntos de cámara mais o menos típicos".

"Mas nossos ponteios, nossos refrães instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem pra nois o papel que o saxofone tem no jazz, etc., etc., dão base larga pra transposição e tratamento orquestal, de cámara ou solista."

Y más adelante agrega:

"Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro poder até alargar as possibilidades deste e pode caracterisar nacionalmente a maneira de o concebir."

Lo folclórico en la creación musical debe darse como una proyección "*adentro-afuera*". En estas pocas palabras *Alejo Carpentier* nos da quizás la clave del problema. Es así como se explica la naturalidad de la concepción brasileña de un *Villa-Lobos*, por ejemplo. Es el modo espontáneo en que brota de "*adentro hacia afuera*" un discurso musical cargado congénitamente con un modismo cultural, sin una autoimposición artificiosa de utilizar tal o cual elemento popular.

Por cierto que el disfraz de gaucho, llanero o inca, no garantiza para nada ni la originalidad de lo que se dice, ni su valor estético, y puede ser que quien lo use sea un

¹ Mario de Andrade, *Ensayo sobre música brasileira*, 1928, págs. 59 y 60.

impostor que utiliza ese recurso a sabiendas que su discurso no emana legítimamente de esa fuente, y sólo sirve para consumo turístico.

Como ese carretero idílico de tarjeta postal, inexistente e irreal, que se nos pinta desde un punto de vista oligárquico, o el eterno lamento por la muerte del inca.

Folklore de salón, con bailecitos y vidalitas que toman de prestado lo popular, vaciando su contenido, perdida su naturaleza para transformarse en mero elemento decorativo.

De tal modo que podemos distinguir, por lo que hemos venido diciendo hasta ahora, entre un nacionalismo aristocrático, paradójicamente afrancesado, italianizado o germanizado de acuerdo a cada caso particular, y otro más vital surgido desde lo popular, con la capacidad de poder generar una semántica nueva.

Este último nacido a partir de la necesidad de decir algo de la manera en que lo condiciona una herencia cultural, buscando un lenguaje propio, con las necesarias y enriquecedoras influencias universales, pero desde la óptica particular de un habitante de estas latitudes.

"¿Pensó usted que yo vine aquí para absorber sus ideas?"

le preguntó *Villa-Lobos* a un cronista en Francia durante un reportaje que le hacían.

"Vine para mostrarles lo que he hecho, y si no les gusta lo que hago, me vuelvo a mi país",

le terminó diciendo.

Este pensamiento se refleja cabal y coherentemente en su obra.

Como vemos dos actitudes antitéticas. De una, la sumisión a un orden impuesto, adaptándose a él desde una referencia universal utilizando la cita de un elemento folclórico dentro de un marco que no lo es tal, figurando sólo como pretexto de un toque colorístico, y respondiendo al destino de ser periférico, colonizado. De otro, ser el motor de una concepción nueva, particular, local, engendrada en las entrañas mismas de lo propio, como un aporte a lo universal desde el ámbito originario.

Y dentro de este panorama la guitarra, instrumento de raigambre popular, aparece en manos de cantores y músicos callejeros sencillamente tocada sin mayores pretensiones que

la de acompañar una trova o alguna danza. Y también en manos de quienes, habiendo asimilado la técnica del buen tañer desarrollada desde los lejanos tiempos de sus nobles ascendientes, la vihuela y el laúd, pasando luego por las guitarras de *Sors* y *Aguado*, y finalmente con el impulso dado por *Francisco Tárrega*, se limitan a tocar piezas propias o del repertorio clásico del instrumento. Existe una honda división entre estos, los guitarristas que por su conocimiento técnico podrían acceder al contacto con la creación musical artística, y el compositor profesional, con la vista clavada más allá del océano.

Resulta significativo el comentario que hace el catalán *Emilio Pujol* al visitar Buenos Aires en una conferencia dictada el 5 de Noviembre de 1930 en el tradicional salón *La Argentina*.² Se pregunta a este respecto:

"¿Por qué en los programas de concertistas nacionales no se ven figurar los nombres de compositores argentinos tan valiosos como los de Aguirre, André, Williams, Castro, Buchardo y otros, consagrados en el país y en los más exigentes centros musicales de Europa?"

Y se da como respuesta:

"LA única explicación que encuentro a todo ello es la de que ese núcleo de aficionados a la guitarra puede estar desposeído en su mayor parte de esa inquietud espiritual que impulsa a desear un íntimo contacto con las más elevadas manifestaciones del arte."

Señalando a modo de advertencia:

"Esta circunstancia generalizada encerraría el peligro de encauzar la guitarra hacia otro período de inevitable decadencia."

Luego, refiriéndose a esa guitarra callejera, dice:

"Tengo la impresión, sin embargo, de que una gran parte de la afición a la guitarra en Sud América, no es tanto por lo que el instrumento contiene de posibilidades artísticas, como por lo que ella misma significa de tradición nacional y de símbolo de espiritualidad criolla."

² Emilio Pujol, Conferencia *La guitarra y su historia*, 5 de Noviembre de 1930, Ed. Romero y Fernández

El siguiente párrafo conserva plena actualidad:

"Y del pequeño grupo que sigue ansiosamente una orientación artística, la mayoría tiende a dar más importancia a la vertiginosa ejecución de ciertas obras, que al verdadero sentido musical y artístico que contienen."

Pero, por suerte,

"no faltan, sin embargo, los que cuidan celosamente este aspecto primordial del arte."

Volviendo a la pregunta inicial que *Pujol* se hace, también se podría responderla observando el catálogo de obras de los compositores citados: no se encontrará ninguna obra para guitarra. Era un instrumento de la calle, no para la sala de conciertos. La excepción al sostenimiento de este criterio, aunque no a la ausencia en su catálogo autoral, la tenemos en *Julián Aguirre* (1868-1924). Una larga amistad con *Andrés Segovia*, quien hasta vivió en su casa durante su estancia en Buenos Aires, no lograron entusiasmarle para que le dedicara alguna obra. Pero sí el mismo Segovia transcribió del piano su *Triste N°4*. Otros instrumentistas, como *Jorge Gómez Crespo* y *María Luisa Anido* completaron esa tarea transcribiendo otras obras de Aguirre, como los *Tristes N° 1, 2 y 5*, las Canciones de su colección de *Aires Nacionales Argentinos*, y los *Aires Criollos*.

Al escuchar estas piezas volvemos a la pregunta inicial de estas reflexiones: ¿cuánto hay en ellas de nacional?. *Domingo Prat*, a pesar de su origen catalán, hace este comentario en su *Diccionario de Guitarristas* que abona nuestra tesis. Comparando con otras piezas del guitarrista-compositor *Justo T. Morales*, dice así:

"El Triste de Morales, a diferencia del Triste de Aguirre N° 4 es un verdadero triste argentino; el del segundo será todo lo bonito que se quiera, está bien armonizado y hasta nos produce tristeza, pero no deja de ser una canción que se me antoja española. A Morales no pueden deslizársele estos errores de los maestros, hechos en estudios europeos; su musa es pura, típica, huele a ombú y a patay."

Claro, no es lo mismo escuchar esos aires folklóricos e intentar reelaborarlos desde afuera, a estar insertos dentro mismo de lo popular, y desde allí crearlos, aunque con las limitaciones del caso como veremos más adelante.

Es ese fino sentido aristocrático que se desprende de las obras de los compositores nacionalistas el que marca a toda una generación no sólo en lo musical, sino en todas las creaciones artísticas y literarias de esta época.

Se toma lo folklórico con la asepsia necesaria como para no contaminarse, para mantener impoluta una visión ideal, idílica, de alegres campesinos que forman parte del paisaje como un objeto más. O se rescata un pasado que de tan atrás que está, tan lejos, aunque cronológicamente sea una nada, que ya no molesta al presente. En resumen, son creadores de un arte contemplativo, melancólico, que asumen una realidad cómoda y beneficiosa a la que no se quiere cambiar, obviamente, y sus consecuencias son limitadas a lo estético porque no generan una corriente que los continúe. No así en su influencia proyectada como maestros formadores de la segunda hornada de compositores y músicos que intentarán una renovación del lenguaje sonoro.

En este sentido, el pedagógico, es donde adquieren máxima relevancia a través de la institucionalización de la enseñanza racional y académica de la música, con la fundación y organización de conservatorios oficiales y privados de donde salen verdaderos profesionales que ya no necesitan viajar al exterior para adquirir esa formación. Esta es una de sus grandes contribuciones. Son los que echan las bases del profesionalismo musical, entendiendo con ello el estar habilitado con los conocimientos teóricos y prácticos indispensables para el correcto dominio del material musical.

El colombiano *Guillermo Uribe Holguín* (1880-1971) participa dentro de este grupo de compositores comentados. A pesar de esa curiosa observación antes mencionada sobre la guitarra en su libro de memorias, no fue consecuente con ese pensamiento, por suerte. En efecto él, un "planteur de café" como se llama a sí mismo, compuso una *Pequeña Suite* para guitarra que figura en el catálogo de sus obras³ numerada como Op.80, N°1.

Alfonso Broqua (1876-1946), uruguayo, aunque a veces es más francés que uruguayo, es autor de varias obras para guitarra y para conjuntos de cámara que la incluyen. Exiliado voluntario en Francia donde pasó gran parte de su vida, resaltan en su música para este instrumento la búsqueda de sutilezas tímbricas tan propias de la guitarra, dentro de un marco folklórico. Con la invaluable ayuda de *Emilio Pujol*, gran maestro en este aspecto, logra resultados admirables. Sorprende que estas obras no tengan la difusión ni el eco

necesario en los ejecutantes, quizás más preocupados en repetir un repertorio hartamente trillado que internarse en las propuestas tímbrico-telúricas de *Broqua*, por momentos verdaderos hallazgos.

Sus siete *Evocaciones Criollas*, en números separados ⁴ I. *Ecos del Paisage*, II. *Vidala*, III. *Chacarera*, IV. *Zamba Romántica*, V. *Milongueos*, VI. *Pampeana*, y VII. *Ritmos Camperos*, más allá de enmarcarse en ese pintoresquismo nacionalista impresionista, a las que les cabe todos los argumentos positivos y negativos en cuanto a su concepción estética, son piezas representativas y valiosas, de notable factura armónica y colorística, aspecto este último en el cual *Pujol* tuvo mucho que ver.

Si bien los títulos de algunas de estas piezas indican determinadas formas folklóricas, en realidad sólo se toman de éstas sus esquemas rítmicos y algún giro melódico. Son "evocaciones" de ellas, tratadas con un lenguaje personal, armónicamente muy francesas, que llegan hasta un pintoresquismo literario en la *Pampeana*, subtitulada con una descriptiva leyenda a manera introductoria dando una idea cabal del objetivo del compositor, que bucólicamente sugiere con estas palabras:

"La plaine typique et morne, ses cris, ses bruits, ses parfums... Echos d'une imprécise 'Vidalita'.. on entend au loin la chanson d'un 'Carrero' poussant ses boeufs. Dans la pénombre passe un group de paysans à cheval, leurs chants se métent au galop qui se perd dans le paysage chantant."

La "evocación" idílica, nostálgica y melancólica de la patria lejana por un uruguayo a orillas del Sena.

Otras obras igualmente importantes de *Broqua* para la guitarra son un estilo *¡Ay, mi vida!*, revisada también por *Pujol*, ⁵ una serie de *Cantos del Paraná*, para canto y guitarra, *El Tango*, para dos guitarras⁶; *Siete Estudios Criollos*⁷; y *Tres Cantos Uruguayos*, para canto, flauta y dos guitarras.⁸

³ Guillermo Uribe Holguín, catálogo de sus obras en *Boletín 51*, Marzo-Abril 1975 de la Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

⁴ Alfonso Broqua, *Evocaciones Criollas*, Ed. Max Eschig, París 1929, N° 1209/10/11/12/13/14/15.

⁵ Alfonso Broqua, *¡Ay, mi vida!*, Ed. Ricordi Americana RF7688, Buenos Aires.

⁶ Alfonso Broqua, *El Tango*, Ed. Schott's GA 1402

⁷ Alfonso Broqua, *Siete Estudios Criollos*, Ed. Max Eschig 1227.

⁸ Alfonso Broqua, *Tres Cantos Uruguayos*, Ed. Max Eschig.

Carlos Pedrell (1878-1941), uruguayo igual que *Broqua*, nacido en Minas (Uruguay), fue también exiliado voluntario por muchos años, pero en Buenos Aires. Sobrino del catalán *Felipe Pedrell*, de quien tomó lecciones de música, estudió luego en París con *Vincent D'Indy*.

Su música está marcada por el acento hispánico, y por ello la guitarra no podía estar ausente de su producción. Incluso escribió una ópera de cámara con el título *La Guitarra*, en 1924.

Andrés Segovia incluía en su repertorio alguna de sus obras, como las *Tres Piezas: I. Lamento, II. Página Romántica, III. Guitarreo*.⁹

Acerca de estas piezas dice *Domingo Prat* en su *Diccionario de Guitarristas*:

"Lamento, desarrollada en si menor es una página musical seria y vestida a la moderna.... (pero) donde alcanza una finalidad cabal en la idea y en el instrumento es en Guitarreo, impresión fiel del guitarrista analfabeto mendicante que, durante la trayectoria de su triste trabajo endosa su copla con muy poco respeto a la consonancia, articulando y preludiando a diestra y siniestra sin más fin que el de atraer la atención."

En *Impromptu*¹⁰, arreglada por *Pujol*, alcanza esa espontaneidad de música como improvisada entre rasgueos, diseños escalísticos adornados descendentes, golpes de tambora, en una desenfrenada aparición de imágenes sonoras, intercaladas con pasajes melódicos de castizo sabor, resultando globalmente una pieza de certero efecto y brillante sonoridad, con una muy eficaz utilización de los recursos instrumentales.

*Al atardecer en los jardines de Arlaja*¹¹ tiene una comunicativa cantabilidad, escondiéndose tras de este sugestivo título un melancólico y sentido cuadro descriptivo.

También tienen una exquisita sonoridad las *Danzas de las tres princesas cautivas, N°1 Zoraida, N°2 Doña Mencia, N°3 Betsabé*.¹²

He aquí dos compositores olvidados e injustamente relegados de los programas de concierto. Sus obras tienen una gran factura técnica, notable sonoridad, y una perfecta

⁹ Carlos Pedrell, *Tres Piezas*, Ed. Schott's GA 119-120-121

¹⁰ Carlos Pedrell, *Impromptu*, Ed. Ricordi Americana RF 7697

¹¹ Carlos Pedrell, *Al atardecer en los jardines de Arlaja*, Ed. Ricordi Americana RF 7695

¹² Carlos Pedrell, *Danzas de las tres princesas cautivas*, Ed. Ricordi Americana BA 12045 RF 7693 RF 7694

resolución de los problemas instrumentales hecho por quienes mejor lo podían hacer, *Pujol, Segovia y Llobet*.

Ciertamente, una revisión se impone.

Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), nacido en Río de Janeiro, formado musicalmente en el Instituto Nacional de Música de esa ciudad, fue uno de los compositores más importantes de su país. Su credo estético lo ubican claramente en la corriente nacionalista, habiéndose destacado no sólo por su producción sinfónica, sino por sus canciones acompañadas de piano. Compuso para la guitarra una *Suite Brasileña* en tres movimientos: *I. Velha modinha, o Vieja Canción*; *II. Suave acalanto o Suave Canción de Cuna*; y *III. Saudosa Seresta, o Lejana Serenata*¹³. Y un *Ponteio* o *Preludio*¹⁴, deliciosa y breve pieza en donde una figuración en cuatro semicorcheas en las que la primera y cuarta forman la melodía principal, y la segunda y tercera son el acompañamiento que completa el acorde, forman entre sí una estructura que se repite constantemente. La simplicidad de las pocas notas no obsta para lograr un encanto particular, intimista y delicado. Cualidades muy propias en la música de *Lorenzo Fernández*.

El venezolano *Vicente Emilio Sojo* (1887-1974) participa también dentro del grupo de músicos que se dedicaron a indagar el folklore lugareño extrayendo de allí el material temático de sus obras. Además de su preocupación por la actividad coral -fue director durante años del *Orfeón Lamas* de Caracas y escribió muchos arreglos de música popular para coros-, de su tarea docente como profesor de composición musical en el Conservatorio Nacional de Música sirviendo de guía a muchos compositores venezolanos en formación, o de su actividad impulsora de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, compuso también para guitarra, instrumento que había llegado a tocar en su juventud de manera autodidacta, algunas piezas de neto corte folklórico, como una *Quirpa*, una *Endecha*, ambas partituras incluidas en un álbum de música venezolana para guitarra publicado por mecenazgo oficial. *Alirio Díaz*, el gran concertista venezolano, se encargó de hacer publicar en revisión suya la *Quirpa Quatireña y Cinco Piezas de Venezuela*.¹⁵

¹³ Oscar Lorenzo Fernández, *Suite Brasileña*, Ed. Irmãos Vitale.

¹⁴ Oscar Lorenzo Fernández, *Ponteio*, Ed. Irmãos Vitale.

¹⁵ Vicente Sojo, *Quirpa Quatireña y Cinco Piezas de Venezuela*, Ed. Broeks & Van Poppel, Amsterdam.