

Luis Campodónico

DEFINICIONES PRIMERAS DE LAS RELACIONES
CREADOR-ARTE-FOLKLORE*

*Je veux n'emprunter au monde (visible) que des
forces — non des formes, mais de quoi faire des
formes*

MONSIEUR TESTE

I

LA BÚSQUEDA *insistente*, el ejercicio constante en el pensamiento, es condición única del creador. Cada generación, unos pocos solitarios de espíritu —monarcas sin vasallos— dan un paso distinto de la idea a lo desconocido, empujan sombras hacia los límites, como si no supieran que ese paso no los conducirá a ninguna parte, que las sombras resbalarán entre sus manos.

De su búsqueda, el creador hace un *canto*. En él —orgullo supremo— vivir es pasear, cantando, su cadáver, mientras las obras, puntos de luz, corren, entrecruzándose a veces, para detenerse fuera de sus autores, lejos de su alcance, sin tumba fija.

Rodeados de incontables seres que, en una infinita gradación de matices, *son* mucho más de lo que *existen* (buscan) y cuyas ideas esporádicas constituyen repeticiones triviales, deformaciones, esos solitarios intentan tejer un pensamiento organizado, coherente, tendido de un extremo al otro de la vida, y del que cada obra es una prueba: *Sacrifican su existencia por existir.*¹

Lo abstracto es la forma más pura de la realidad —es la realidad referida, por analogía, a un esquema, a una síntesis; a fin de comprenderla, el creador la mira a distancia, se vuelve ella en la perspectiva. Por tanto, si su desmesurada singularidad precede la comparación con los demás y reside en su misma naturaleza, en su inteligencia (*intelligentia*), la diferencia se acentúa sobremanera porque su vida, doblemente sola, niega sin descanso, como una soberana obsesión, las vidas inútiles, demasiado engañadas, que se agitan en torno a él.

* El autor desarrolla aquí ciertos puntos expuestos sumariamente en su libro sobre *Mauel de Falla*, Editions du Seuil, Collection "Solfèges", Paris, 1959.

Pierre Garnier. Librairie Les Lettres, Collection Parallèle (bilingüe); Paris, 1956, 159 pp. Cit. en la Introducción del traductor, p. 17: "Ils sacrifient leur existence pour exister."

¹ Gottfried Been: *Poèmes* traduits par

El ancho carnaval, la inconsistencia excesiva que asedia al silencio de los pocos, es, sin embargo, imprescindible y justifica la rareza de quienes, entre dos estudios de sí mismos o del mundo, lo contemplan, más o menos sorprendidos.

Constantemente en busca de una verdad (absoluta y sistemática en el filósofo y en el hombre de ciencia, aparentemente parcial y *aislada* en el artista), ellos obtienen su poder de una existencia perpetuada. Terrible distinción que ensancha y ensombrece el muro que separa su morada de las otras —extraño muro que sólo se agujerea desde dentro: a la posibilidad de reconstruir los elementos de un universo probable—, al genio, al creador agrega el hábito del genio.

El tiempo del hombre, *su* tiempo, constituye la única prueba que tiene de la eternidad. Vencerlo cotidianamente, durar, recomenzar, buscando, cada día —ha sido en el creador decisión primera, y la necesidad de perfección, su inmediata consecuencia. Tratando de inventar perfecciones que le sobrevivan, obra como si de ellas le fuera dado sustraer para sí algún reflejo que le permita participar de su posible permanencia. Apremiado por la muerte —creadora de todo *movimiento*—, él aspira a eternizarse en la voluntad de ser perfecto. Y cuando lo consigue, lo es únicamente en sus obras que, dolorosa paradoja, han dejado de ser él.

En su condición diferencial, el hecho, el acontecimiento (“la espuma de las cosas”) no ocasiona cambios. Pensamiento y creación son actos interiores, en los cuales las dimensiones espacio-tiempo se anulan. La vida resulta pretexto de meditación y construcciones, y los actos vitales, aplazamientos, equivocaciones —descansos en el trabajo. Cada construcción, cada arquitectura concluida es un momento detenido, cristalizado, del pensamiento.

A través del hombre —punto de partida de esta creación ajena al mundo, superpuesta a la naturaleza—, en arte, las formas se continúan adoptando cada época modos nuevos. A esa continuidad establecida de unos a otros, la llamaré *tradición interior*, y consiste en la absorción, por un creador, de aquellos que se le asemejan. Así Valéry, por ejemplo, estudiando a Mallarmé o a Leonardo, descubre varios Valéry escondidos, se reconoce en ellos; lo mismo Sartre, encuentra en Kierkegaard los primeros Sartre. El creador aprende a *verse* mirándose en otros.

La obra ajena es, pues, un *espejo*; de ahí que, en ciertos casos, dos creadores se encuentren en un tercero: Gide sitúa justamente la acción de agente reactor del espejo: *su poder viene de esto: que no ha hecho sino*

*revelarme alguna parte mía aún desconocida por mí mismo; no ha sido para mí sino una explicación —sí, una explicación de mí mismo.*²

La otra acción de la tradición interior es la que se observa en la necesaria explicación de Debussy a través de Wagner. El músico francés halla en el alemán un anti-Debussy; la asimilación se produce en la sorpresa del hallazgo primero, luego, en la reacción violenta contra él.

Sea por semejanza, sea por antítesis —por aceptación o por reacción— en la cadena de creadores, cada uno supone la absorción de sus semejantes y contrarios, lo que explica sus pasiones por o contra, tales creadores anteriores. Gide llama a estas últimas, aceptando una convención, las “incomprensiones (que) constituyen la *definición* del gran hombre”.³

La asimilación por semejanza, incluso entre contemporáneos, no despierta en el creador sino aspectos, *fragmentos* de sí mismo, y de consiguiente no desemboca nunca en imitación. En literatura, un ejemplo de esa imposibilidad de dejar de ser él, pese al contacto con un espejo quizá más potente que su luz, es el de Verlaine, siguiendo su camino indemne del huracán casi insoportable de Rimbaud. ●tro tanto sucede, en música, con Erik Satie respecto de Strawinsky.

Rodea a la tradición interior, como un círculo concéntrico, otra que no es sino la herencia biológica modelada por el medio ambiente: un compuesto racial-nacional. Provisionalmente, la llamaré *tradición exterior*, por oposición a la primera, ya que constituye una continuidad ajena a la voluntad.

Si la tradición interior se establece según exigencias instintivas revisadas mediante reflexión, la exterior, en cambio, se la sufre. Como todo hombre, el creador está determinado por ella de antemano, desde el día en que fue engendrado; aquí, su mayor posibilidad es aplicarse, lúcido, a averiguarla, a fin de corregirla en beneficio de sus necesidades formales. Conocimiento y corrección van casi juntos.

Mientras corrige su tradición exterior, el espíritu histórico, implícito en su personalidad, impregna, desde los primeros tanteos, su tradición interior. La obra surge de la conjunción de esos dos elementos indisociables, yo-época. Luego: crear es, también, identificado con la época, des-

² En *Prétextes* (Réflexions sur quelques points de littérature et de morale); Paris, 1947, 254 pp. Mercure de France, éditeur. En p. 14: “sa puissance vient de ceci qu'elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi encore inconnue à moi-mê-

me; elle n'a été pour moi qu'une explication —oui, une explication de moi-même.”

³ *Op. cit.*, p. 18: “incompréhensions (qui) font la *définition* du grand homme”. Es él quien subraya.

cubrirse primero y sufrirse, corrigiéndose, después. Una obra contiene la demostración (sentido matemático) parcial del autor y la explicación particularizada de su época.

Entre los innumerables espejos —agentes reactivos— que se le ofrecen, si los más poderosos son los antecesores semejantes o contrarios (tradicción interior), y, los menos, sus contemporáneos (en cuyo caso se habla confusamente de “influencias” que debemos entender como absorciones) otros existen, en apariencia afuera, que esperaban en él la oportunidad de mostrarse.

Todo es transformable en agente reactor: hay sólo diferencias de grados, variables —como la conciencia del acto de absorción—, según los creadores y las obras. Quien crea, se oye sin cesar en todas partes, busca *llamados* que le faciliten la actualización de su ser, pretende *realizarse*. Crear es, pues, una *egoción*,⁴ o sea: un acto que aspira a la expresión más completa de un Ego —el Ego corregido del creador.

II

El folklore en el arte de la música permite una clara ejemplificación de lo que precede. Adoptado conscientemente por diversos creadores, el folklore ha desempeñado el papel de agente reactor, intermitente, desde la Edad Media, por lo menos, y, sin interrupción, desde mediados del siglo pasado. La música folklórica ha revelado a ciertos compositores aspectos de sí mismos. Antes de considerarla en tanto que agente, es menester situarla en relación con la música culta.

Música natural⁵ o folklórica es aquella anónima, difundida —según invariables formas de canción o de danza, y por tradición oral—, en co-

⁴ El neologismo me parece indispensable.

⁵ La denominación “música natural” fue empleada por primera vez, que yo sepa, por A. Oulibichef, en su *Nouvelle biographie de Mozart*, Moscú, 1843. El musicólogo español Felipe Pedrell la tomó de él. Carpitella, crítico italiano, la retoma en su edición de los escritos de Bartók: *Scritti sulla musica popolare* a cura di Diego Carpitella, prefazione di Zoltán Kodaly, Milano, 1955, 305 pp. Ed. Scientifiche Einaudi. En la p. 75 de ese libro (art. “Che cos’è la musica popolare?”)

Bartók da una definición restringida y parcial de la música folklórica, sin usar sin embargo la denominación mencionada, que no utiliza nunca. Erraría, en todo caso, quien incluyese en esta definición a la música pseudo-popular (jazz, etc.) —que Bartók (p. 74 op. cit.) llamara “populachera”— sin relación con el folklore, y que, por no cumplir, respecto a la música culta, más que una función de *accidente*, no es tenida en cuenta tampoco en Musicología.

lectividades sin contactos frecuentes y sólidos con la vida ciudadana. En un estado primario el hombre encauza espontáneamente sus energías en manifestaciones folklóricas (poesías, canciones, danzas), que los sociólogos llaman “artísticas”, porque, definidas dentro del panorama social, constituyen fenómenos no útiles que tienden al arte. Vistos desde el arte, esos fenómenos quedan, empero, a medio camino: tienden a él, sin alcanzarlo.

La primera diferencia entre la música folklórica y la culta es una diferencia de finalidad que no implica, sin embargo, oposición. En efecto: arte y folklore, aun utilizando medios semejantes, difieren en el objetivo. El folklore persigue la realidad natural; el arte apunta a trascender lo natural para alcanzar una forma purificada de la realidad. De ahí el conocimiento profundo de ésta, aún intuitivo, imprescindible al artista, y sin el cual no sabría operar la purificación.

Un ejemplo: entre las relaciones humanas de la vida y las del teatro, ya en el lenguaje y en los gestos, hay la diferencia que va de la sinceridad irreflexiva a la sinceridad construida. No en vano los distraídos llaman “teatrales” a los gestos que se apartan de la comodidad y del hábito, a los gestos *con búsqueda*.

Otro: entre la fotografía y el cuadro, hay la diferencia que va de la naturaleza impersonal a la naturaleza *vivida*, del objeto muerto —al menos para el hombre— al objeto vivo en el pintor. Véase las sillas de Van Gogh. (¿No se incurre en una graciosa contradicción al llamar naturaleza muerta a una porción de naturaleza que acaba de detener, precisamente, un instante vivido del pintor?).

La corrección de la realidad tiene entonces, no un sentido de mejora aplicada al objeto (o sujeto) imperfecto, tal como se entiende muy a menudo, sino de transformación a través de una personalidad. (Personalidad = temperamento gobernado por la razón en ejercicio permanente, o, dicho esquemáticamente, tradición interior más tradición exterior corregida.) La realidad insegura de antes se vuelve en la obra realidad unificada. Igual que entre la naturaleza y la pintura, la distancia que separa la música folklórica de la culta —el *antes* del *después* de la creación— es el infinito.

Así, mientras en el folklore lo importante es el texto, los acontecimientos, en la obra de arte el tema y los actos (el “argumento”) no constituyen, justamente, más que pretextos. Los personajes de una pieza teatral participan de una serie de valores en relación aparente con los naturales; la razón pretexto-sujeto es formal. Lo mismo, el artesano es al

artista lo que la naturaleza al arte; él busca el mayor acercamiento posible a los modelos naturales, quiere confundirse con ellos, perecer en la identificación. Cantor y bailarín folklóricos son artesanos cubiertos por *la sombra benéfica del anonimato*.⁶

Una segunda diferencia es la ausencia de jerarquías en el folklore. De acuerdo a una escala de valores se establece, en música como en todas las artes, grados de importancia entre las obras, o sea, grados de valor técnico, de representación histórica, de complejidad en lo perfecto, de eficacia, etc. Si se toma una serie de compositores con fuente folklórica, se propondrá, por ejemplo:

1	obra de Bartók
2	Grieg
3	Dvorak
4	Smetana

En este cuadro, aún parcial —ya que no incluye a todos los compositores que se han mirado en el folklore— las relaciones, las proporciones, parecen justas.

Semejante evaluación es imposible en el folklore, porque la manifestación se da en un solo plano limitado *a priori*, en los cinco continentes, a fórmulas únicas y a las formas citadas —la danza, la canción. Existe pues una limitación no sólo formal sino esencial. Esto vuelve superfluas las calificaciones, excepto aquellas que se refieran a la mayor o menor fidelidad con que se sigue la fórmula prevista. Todas las manifestaciones folklóricas se parecen, y ninguna propone ni turbaciones (ante la forma *nueva*, inesperada, proveniente de la singularidad, de un solo hombre) ni reflexiones (ante la organización de las ideas) —, dos de las consecuencias del arte.

Compruébase así un efecto: ¿la causa? Es que, dada la ausencia de creación, el folklore cambia sólo en apariencia, en círculo, vuelve siempre al punto de partida; se modifica pero no evoluciona, no conoce posibilidades *abiertas* de transformación. Sus modificaciones mínimas, intervienen en el color, el decorado, el vestido. Como alguien dijo en

⁶ La expresión es de Bartók.

Por supuesto, no uso aquí el término "artesano" con el sentido que le da Stra-

winsky en su *Poética Musical*. Así como el arte *supone* la naturaleza, el artesano *va incluido* en el artista.

broma, de una danza popular: *no se modifica más que agregando, por ejemplo, una cinta roja al sombrero del bailarín.*⁷

En el folklore, la manifestación es *instantánea* y depende del *momento* en que acaece. Los cambios introducidos en el molde habitual por el cantor o bailarín, se deben al humor del día, a la participación muy o poco alentadora de quienes dan palmadas, bailan o cantan con él, y hasta al estado del tiempo y al resultado de la cosecha. Si las variaciones en la interpretación son provocadas por el ejecutante, como en música culta, la diferencia reside en que la manifestación folklórica no remite a una forma definitivamente determinada por una notación precisa. En música, en cambio, la obra existe antes y después del intérprete; en el folklore existe solamente en la ejecución, y varía cada vez en un margen vago pero previsible. (Carácter de improvisación, contrario al del arte: creación simultánea.) La falta de notación corresponde a la falta de una obra potencial existente, fuera de la ejecución, en el papel.

Esta observación lleva a recordar que la música folklórica vive en un marco, condicionada por otras manifestaciones, lo que constituye una tercera diferencia, sin duda la más apreciable, a saber que, aun cuando desempeñe un papel preponderante, la música no es sino un elemento integrante del *acto folklórico*. Música funcional, por tanto, no en el sentido de la música de cine —funcional dentro de la obra de arte— sino dentro de una manifestación social, ligada incluso a los ritos del ciclo solar o a las ceremonias colectivas: bautismos, casamientos, entierros, etc. Por eso Bartók pide que se la sitúe *en el vestido, en la respectiva sociedad, en su historia.*⁸

A tal punto es esta música un componente del acto folklórico, que para comprenderla, el musicólogo debe obligatoriamente estudiar los datos etnográficos, históricos, político-sociales, económicos, así como, en el plano musicológico propiamente dicho, las relaciones entre cantor y canto. O sea que la manifestación carece de valores extra-históricos, y su recepción es incompleta sin el conocimiento de sus valores históricos.

⁷ Dominique Sarrel: "elle ne se modifie qu'en ajoutant, par exemple, un ruban rouge au chapeau du danseur".

La imposibilidad de evolución explica que el folklore se halle en vías de desaparición. En los siglos próximos, la disciplina de estudio llamada Folklore será ciencia auxiliar de la Arqueología. Debo indi-

car que, por supuesto, no van incluidas en la noción de folklórico, las nociones de "prehistórico" ni de "primitivo". Lo prehistórico y lo primitivo contienen una *virtualidad*, y pueden por consiguiente evolucionar.

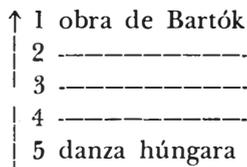
⁸ *Scritti cit.*, p. 65. En italiano en el libro, y en húngaro en el original.

Partiendo de esta comprobación, Bartók llega a decir que, *de manera general, las melodías de colecciones escritas o impresas pueden ser consideradas como materia sin vida. Y más lejos: no basta aprender las melodías. Tan importante como esto es ver y conocer el medio en cuyo seno viven esas melodías. Es menester ver la mímica de los paisanos que cantan, participar en sus regocijos, en sus danzas, en sus bodas, en sus navidades, en sus funerales...*⁹

Por esta razón, sólo presenciando el acto folklórico se lo conoce, y si se pretende dar cuenta exacta de él, sin alteraciones, no hay otra solución que filmarlo.

III

La única evolución, aparente, del folklore al arte, se produce con intervención del creador. Este transforma al folklore y la obra resultante se separa de su fuente, desaparece de la zona folklórica que seguirá inmutable. Una vez tratada, la materia es algo distinto, *otra cosa*; las comparaciones, puramente analógicas, se establecen *a posteriori*. Entre una danza popular húngara, por ejemplo, y lo que obtiene Bartók empleándola, es inexacto fijar relaciones, fuera, por supuesto, de las musicológicas estrictas, porque la distancia que separa ambos momentos es infinita. Creación popular y creación culta se dan en dos planos diferentes que nunca habrán de encontrarse. Un esquema falso sería éste:



⁹ V. *Bela Bartók, sa vie et son oeuvre*; publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvin éditeur; Budapest, 1956, 351 pp. En p. 146: "d'une façon générale, les mélodies des recueils écrits ou imprimés peuvent être considérées comme une matière sans vie". "... il ne suffit pas d'en apprendre les mélodies. Il est tout aussi important de voir et de connaître le milieu au sein duquel vivent ces mélodies. Il faut voir la mimique des paysans qui chantent, participer à leurs réjouissances,

à leurs danses, à leurs noces, à leurs Noëls, à leurs funérailles..." En francés en el libro, y en húngaro en el original.

Este libro incluye un excelente análisis técnico y formula la teoría de la música de Bartók. También contiene algunas cartas. Lamentablemente, quienes han seleccionado los artículos olvidan demasiado los escritos del autor que maltratan ciertos mitos, y que se encontrarán en cambio en la edición italiana cit. más arriba. (V. en particular las pp. 129, 220, 284.)

por el cual el documento popular *se elevaría* a la categoría de arte. Dicha elevación implicaría una transición, un cambio por grados sucesivos, que no existe: el cambio es total, *mágico*.

Para denominar ese innominable paso sobre el vacío infinito, y a fin de completar una terminología rigurosa, utilizaré la palabra *tránsito* (*transitus*) entendiéndola como pasaje o cambio sin progresión. Ya el verbo emplear es inexacto cuando digo que el compositor “emplea” la música folklórica. En su lugar debemos suponer: tomar concreciones imperfectas de una anónima voluntad de expresión que ha actuado de agente reactor, para corregirlas y desarrollarlas junto a ideas propias y como tales, con mira de crear la obra de arte.

En el caso antes mencionado, Bartók toma no esa danza en particular, sino todas las del mismo género. Con otras palabras: al utilizar procedimientos que esa música natural encierra (escalas, intervalos, enlaces de acordes, ritmos, etc.) y adaptarlos a su propio lenguaje, Bartók aprovecha de una sola vez, bajo una apariencia ocasional, todas las danzas que contienen esos mismos procedimientos, todas las de espíritu similar.

Desechando los *casos* posibles de ese espíritu, el compositor se apropia los procedimientos y los unifica. Aunque formalmente inseparable, por analogía, de la fuente, la obra del músico es entonces (después) una unidad estética nueva.

Si se observa la operación desde el folklore, se comprueba que la música natural ingresa a la culta cuando la mano del músico la extrae del acto folklórico despojándola de sus sobreentendidos. En efecto: los concomitantes inherentes a la danza y a la canción populares, pierden vigencia, quedando con un único valor ornamental, adicional, o bien desaparecen totalmente si son incomprensibles sin sus antecedentes. Entre otros, el texto o la coreografía de una canción o una danza, suponía: la situación —las relaciones— de los personajes; los hechos conocidos en el pueblo; la época del año en que se canta o baila; la historia misma de la raza o de la colectividad. Dado que la obra será, por definición, *universal* —receptible, teóricamente, por cualquier auditor— los elementos que conformaban la tradición exterior de los participantes del acto folklórico, *lo típico*, en el sentido más inmediato, es trascendido.

Lo típico, condición esencial del folklore, constituye una substitución del acto imprevisible por otro previsible, de modo que el gesto típico está condicionado de antemano, como una suerte de reflejo. Típico: lo que todos los habitantes de un lugar suelen hacer; suma de clisés de que se sirven en el lenguaje hablado (de ahí una de las dife-

rencias con el llamado literario) para saludarse, fingir que se interesan unos por otros, despedirse; conjunto de fórmulas, en suma, transmitidas por la tradición exterior. Su fin es simplificar las relaciones, reduciendo lo personal e instaurando un modelo (tipo) general, del que no sea posible temer *lo inexplicable*. Grosso modo, típico es lo que todos hacen —ergo, auténtico de nadie.

Tal reducción a la tradición exterior limita la comprensión de quien no pertenece a la colectividad en cuestión y hasta la elimina por completo cuando se trata de prácticas que sólo un hábito vuelto “segunda naturaleza” admite sin protestar. Numerosas costumbres “curiosas” en los pueblos primitivos son ilustración de ello, y algunas no representan quizá sino un inconsciente medio de defensa que les asegura *a priori* la independencia frente al extranjero eventual.¹⁰ Típico es, pues, acuerdo mutuo sobreentendido, costumbre; eliminación de diferencias individuales, huida del interés particular al general-convención, por consiguiente, destinada a uniformar la expresión.

Ahora bien: convenciones semejantes nada tienen que ver con las de la obra. Si las de la filosofía son dictadas por la lógica y las de la ciencia por la experiencia, en arte las convenciones son elegidas, organizadas, no según una norma común y previa, sino siguiendo una lógica y una experiencia internas, dispuestas, al mismo tiempo, por la forma y por el creador, en una adaptación sucesiva que acaba por ser simultánea. Convenciones, claro está, infinitamente singulares y únicamente formales. El creador las propone, y el receptor debe entrar allí donde él fue el primero en aceptar y ordenar.

Aun en el caso en que el compositor viene a sintetizar un complejo de convenciones históricamente anteriores, es la suya una síntesis entre otras posibles. El las organiza (las detiene), según su criterio —un criterio que se ha acomodado a su obra probable. El caso de Bach es ejemplo irrefutable de síntesis de una larga época que no deja de ser, pese a todo, personal: es una síntesis-Bach.

En resumen: puesto que creación es igual a tradición exterior asimilada por una personalidad correctora y de acuerdo con una tradición

¹⁰ Nótese que la perplejidad frente a lo folklórico —en cierto modo similar a la que se produce frente a lo primitivo— no es de la misma índole que la dificultad de comprensión entre dos culturas diferentes. El sobreentendido cultural, es, en

última instancia, *formal*, reductible a esquemas generales y por tanto asimilable por el razonamiento; el folklórico es gratuito, por así decir *inventado*, para poseerlo es necesario contar con la *clave* que permite el acceso.

interior, ningún compositor se manifiesta *desde* el folklore, sino sólo *a través* de él.

Dado que el desprendimiento de lo típico provoca el tránsito, formularé la relación arte-folklore, diciendo que el folklore se aleja del arte en la medida en que aumentan sus sobreentendidos, y viceversa. O, según la fórmula de Adolfo Salazar para las relaciones folklore-música: ¹¹ *el proceso de la música basada en la tradición popular o en su evocación más o menos literal y auténtica, parece trazarse en razón inversa de esa literalidad. O sea, que el signo más reduce el plano artístico a sus fuentes de creación y el signo menos lo eleva a zonas eminentes de la creación personal: el proceso es, pues, el que va desde lo plural y anónimo a la singularidad de lo genial.*

Peligrosa retórica. Entiéndase aquí “eleva” como una inexacta figura literaria y recuérdese la imposibilidad de progresión.

Gracias al músico, el valor estético parcial, insoluble, sin porvenir, se vuelve valor estético total, absoluto. Entonces hablamos de arte —con tradición exterior en su origen, con fuente folklórica. Por lo que toca al folklore, decimos que ha sido admitido a una estructura superior y definitiva. Liberando la energía de la música natural y otorgándole otra unidad, el compositor ha creado una forma —su forma. (Canalización del folklore en una de sus infinitas direcciones posibles.)

Ahora bien: la tradición interior crece siempre en detrimento de la exterior, y al final la vence. Es decir, que más de un creador afirma su lenguaje y continúa las formas que lo precedieron, transponiéndolas hacia el futuro, y menos rige ese componente de la tradición exterior llamado el medio ambiente —la raza actualizada. Gide comprobaba en una polémica a propósito de ciertos “déracinés” de Maurice Barrés, que el trasplante, saludable al fuerte, resulta negativo al débil. Ahora: el creador es un fuerte por definición, y su *fuerte* (movimiento virtual), ese vigor que le empuja inevitablemente, una vez elegido su destino, a cumplirlo, pese a todos los obstáculos, a *ser haciendo*. ¿No es, precisamente, ese carácter inevitable, lo que hay en él de más *irritante*?

La educación, la enseñanza —la formación— lo marcan débilmente y a menudo se priva de ellas. Beethoven no sabía multiplicar. En algún modo autodidacto, ya que nadie puede enseñarle el descubrimiento de sí mismo, todo creador posee la intuición indispensable para descubrir

¹¹ Adolfo Salazar: *La música moderna* Buenos Aires, 1944, 518 pp. En pp. 487-488. (Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo). Editorial Losada;

los medios de realizarse, aun sin aprendizaje escolástico. Pocos compositores pasaron por un Conservatorio y rarísimos son los escritores que conocieron las aulas de una Facultad. No hay creadores frustrados, pues creador significa *hacedor inevitable*.

Su inevitabilidad aumenta a medida que la tradición interior se ensancha, reduciendo la exterior. Sobran ejemplos de creadores que han logrado resbalar entre las coordenadas geográficas y que *han sido* lejos de su medio, escapando en buena parte a la raza, rechazando incluso su evocación (su vivencia), presente en el folklore. La huida del ambiente de origen o el destierro voluntario no han impedido la obra. La ciudad de París es testigo desde hace largo tiempo.

Algunos han creado, pese al medio, contra él, en la cárcel. ¿Qué cambios en la obra operaron el trasplante o el conflicto? La única respuesta lícita es que, en su medio, agentes reactores distintos hubiesen provocado, tal vez, variaciones de forma; pero ¿cómo extender las variaciones al valor intrínseco de lo creado?

La historia de la música ofrece varios modelos de superación, de reducción de la raza a valores universales. Citemos: el iniciador de la ópera llamada francesa (Lulli), un florentino; el primer romántico alemán (Beethoven), alemán y flamenco a un tiempo; un romántico francés (Chopin), que resulta polaco. Lo mismo, el húngaro Liszt pertenece al movimiento germánico, y las óperas, así como buena parte de las obras de Mozart, son italianas.

Clima, lengua, formación, tantos elementos de los que Taine dedujo muchas maravillas, se vuelven así harto sospechosos.

Y ¿con qué criterio ubicar a poetas como el uruguayo Julio Herrera o el peruano César Vallejo, inventores de lengua española? O entonces el medio ambiente ejerce su acción en todas partes con igual fuerza, incluso en países que alcanzan apenas el siglo y medio de vida, y que carecen, en rigor, de *nacionalidad*, con raíces profundas, en cuyo caso el origen racial menos puro permite igualmente el universalismo.

Es que, en último análisis, la tradición exterior es un complejo de por lo menos tres elementos en equilibrio inestable: el biológico, el racial, que se da sobre todo a través de éste, y también a través del tercero —el medio ambiente. Volvemos al hombre como punto de partida.

Puesto que el biológico es el único elemento *invariable*, por interno (inmodificable, ya que su última transformación produjo el nacimiento), la única conclusión parecería ser que todo, en el creador —si no en el hombre— es *interior*, determinado más que nada desde dentro, desde un

hipotético fondo, desde el misterio. Baste comprobar, por ahora, que el análisis severo de la tradición exterior revela la extrema relatividad de los términos “exterior” e “interior”. Guardemos los supuestos para entendernos.

El no poder fijar las fronteras entre el creador y el no-yo, arduo (¿insoluble?) problema de psicólogos, no impide la evidencia de que la obra de arte guarda en sí el secreto más grave de su autor —su origen, inencontrable como el de todo ser vivo, como él mismo. *A mi casa no se viene, en mi casa hay que haber nacido.*¹² Todo creador hará suya esa frase. Hay, pues, una zona que escapa a la biología y a la raza —que el análisis no toca. Y esa zona —a la vez resultado de las dos tradiciones y fuera de ellas— encierra la unidad espiritual del autor: la posibilidad de coherencia infalible, de lógica interna e inconsciente, que le pone a cubierto de contradicciones esenciales, si no formales.

Por otra parte, la nacionalidad es, no hay que olvidarlo, una noción romántica. Gracias a la habilidad con que los hombres han hallado el medio de organizar guerras sin interrupción y a la consecuente necesidad de justificarlas, esta noción, acogida con fervor en el siglo XIX, se propagó rápidamente, invadiendo el arte, y viajó hasta nosotros. Por ella se concede a la obra un valor moral y político circunscripto a la patria. En un desborde de lirismo sin gobierno, ese valor fue muy comentado, entre otros, por Wagner, respecto a la cultura alemana y por Víctor Hugo respecto a la francesa.¹³ Pero, ¿quién conseguiría demostrar que la importancia de Wagner reside en su calidad de alemán o que el genio de Hugo consiste en ser francés? Historiadores ha habido que juzgaron como si el uno fuese cual una prueba del mejor alemán posible, y el otro, del mejor francés. Igualmente confuso, convencido, en error, y disfrazando al creador de producto de su patria, Zoltan Kodály pretende aún hoy, a propósito de Bartók y de Hungría, que *un país capaz de producir tales cosas no debe estar desprovisto de cualidades.*¹⁴ Lo que equi-

¹² Benn, *op. cit.* En pp. 100-101:

“den in meinen Haus kan man nicht
[landen,
in dem Haus muss man geboren sein.”

En la traducción francesa:

“Dans ma maison on ne saurait des-
[cendre
dans ma maison il faut être né.”

¹³ La persistencia de ciertos valores y su continuidad dentro de una cultura nacio-

nal sería un proceso a estudiar como adquisición, por la colectividad, de los descubrimientos de cada creador, encarados como aportes a la sociedad. Antes habría que demostrar la posibilidad y la realidad *colectiva* de tal adquisición.

¹⁴ Bartók, *sa vie et son oeuvre*, cit. “En guise d’introduction”, de Kodály: “un pays capable de produire de telles choses ne doit pas être dépourvu de qualités.”

vale a afirmar que, puesto que Manuel de Falla e Igor Strawinsky son católicos, la Iglesia es, indudablemente, productora de grandes músicos y no debe, por tanto, estar desprovista . . .

Se podría examinar si esa noción de nacionalidad está o no destinada —quizá más rápido de lo que se supone— a perder en la ciencia política su aspecto más trivial. Doblemente sospechosa, porque rehusa con frecuencia los valores establecidos por la inteligencia y porque en ella se escudan, demasiado a menudo, mediocres que pretenden justificarse, ser *reconocidos* siquiera como representantes de la raza —la nacionalidad, en arte, es sólo denominación. Mientras en los escritores el idioma provoca la raza (Rivarol: *mi patria es mi lengua*), en los demás creadores no aporta, en general, sino el carácter —un carácter, además, *superado*. Se desemboca en lo universal (y no en lo internacional) únicamente —aparente paradoja—, al precio de la nacionalidad. ¿Cómo buscar al hombre impunemente? Aunque él no lo sepa, el creador actúa como si aspirase a perder la geografía.

En países que desde el siglo XIX se han habituado a considerar en lo nacional el agente reactor, sus creadores clásicos ofrecieron antes lo nacional como carácter. Así, por ejemplo, los músicos españoles de los siglos XVI a XVIII —Victoria, Morales, Guerrero, luego Soler— no presentan diferencias de estilo frente al de los compositores franceses, italianos o alemanes de las mismas épocas.¹⁵ Sus obras valen independientemente de la denominación nacional y constituyen la expresión de creadores universales, de espíritus de su tiempo. En ellos lo español está presente como en Rameau lo francés, en Vivaldi lo italiano o lo alemán en Bach, sin ligazón con el medio y aún menos con el folklore. El carácter (por el que ellos son españoles) puede definirse así: conjunto de *actitudes* frente a la forma, común en toda época a los creadores de una misma raza; el opuesto, pues, al otro elemento de aproximación, éste entre creadores de una misma época, cualquiera sea su nacionalidad: el estilo. Agréguese a ambos el único elemento de diferenciación: la personalidad, que determina, dentro del estilo de un período histórico, un conjunto de procedimientos personales y frecuentes denominado el lenguaje del creador.¹⁶

¹⁵ Victoria, por otra parte, se establece en Roma —que es al siglo XVI lo que París al XIX y al XX— e italianiza luego su nombre sin ruborizarse: Vittoria.

¹⁶ Se usa en general la palabra “estilo”

para denominar tanto el de una época como el de un creador. Prefiero guardarla únicamente para el primer caso, y sustituirla, en el segundo, por la palabra “lenguaje”.

Siendo la personalidad el *inexplicado* punto de partida de la creación, los comunes denominadores existirán, haya o no fuente folklórica, sin que ésta los modifique. Si lo folklórico determinase el estilo, variaría éste, dentro de una misma época, según la nacionalidad del creador. Se esclarece así el hecho de que un compositor se descubra, sin traicionarse, en folklores que no pertenecen a su país. Glinka se miró en el italiano, como Doménico Scarlatti —cuán largamente— en el español. Bartók hará otro tanto cuando vierta a su fuente húngara el agua rumana, eslovena, búlgara, y, en su *Suite para piano opus 14*, árabe.

Si el folklore constituyese otra cosa que espejo de compositores, si condicionase la obra, deduciríamos de este principio:

a) una comprobación general: la música con fuente folklórica, a través de cualquier compositor, sería siempre *la misma*;

b) otra, particular: las obras de Scarlatti con fuente folklórica española, las de fuente italiana en Glinka y todas aquellas de fuente no húngara en Bartók, serían aberraciones, obras sin valor. No hay tal. Así como no existe folklore completamente desprovisto de elementos comunes con otros folklores —comprobándolo, Bartók fundó el Folklore Musical Comparado—,¹⁷ tampoco existe personalidad aislada de las que le precedieran y las que le rodean. Una personalidad es un complejo de probabilidades, y el compositor halla reflejos suyos en folklores sin lazo aparente, que *se unen* en su espíritu.

IV

El folklore es, en suma, una probabilidad del arte. Ahora: todo folklore, por definición, es romántico y tonal. Consideremos los dos aspectos: el estético y el técnico.

Es romántico, porque la expresión existe antes de la forma y en parte la provoca —si entendemos por romántico, en oposición a clásico, uno de los dos polos a que tiende toda manifestación o creación humana, según predomine en ella la voluntad de subjetividad o de objetividad. En los músicos clásicos comprobamos, como Salazar¹⁸ ha definido, *el equilibrio entre las fuerzas centrífugas de la voluntad de expresión y las fuerzas cohesivas de la voluntad de forma*, y en los románticos, en cambio, una voluntad de expresión desmesurada que compromete ese equilibrio.

¿Determina, esa calidad, que todo compositor con fuente folklórica

¹⁷ Que antes llamara "Folklore Musical pp. 94 y 208.

Histórico". V. Scritti, cit., p. 52 y luego ¹⁸ Adolfo Salazar, *op. cit.*, p. 487.

sea romántico? El sofisma de una respuesta afirmativa se refutaría fácilmente, recordando que el origen de un temperamento (clásico o romántico) escapa al análisis, y que del compositor, y no del agente reactor, parte y se define el acto creador. Tanto clásicos como románticos se han mirado en el folklore. Falla, Bartók y Strawinsky —al menos en gran parte de su obra— se cuentan entre los primeros; y entre los segundos, Sibelius, Grieg, Smetana, Dvorak, “los cinco” rusos.

Una respuesta más hábil consistiría, teniendo en cuenta este hecho, en indicar, que puesto que el temperamento clásico supone una abstracción mayor, un sometimiento a la forma que borra en buena parte lo nacional para reducirlo a carácter, hay más probabilidades de hallar compositores románticos que clásicos, vecinos al folklore.

El aspecto técnico —la condición tonal del folklore musical (en el sentido más amplio del término y no en el restringido de la armonía tradicional), prueba ya por lo menos un rasgo determinante del lenguaje del compositor con fuente folklórica, que se mantiene siempre vinculado a la armonía del siglo XIX, en la cual ha comenzado sus primeras obras. El nexo, en el momento más evolucionado de su técnica, reside en el principio de los polos tonales, mientras que la ruptura con la tradición inmediata anterior se da en otros elementos del lenguaje. Esto no significa que esa ruptura sobrevenga más tarde, y la diferencia entre esos músicos y aquellos que, como Schönberg, se sitúan fuera de toda relación con el folklore, está en lo irreflexivo de su separación. O sea, que compositores como Strawinsky, Bartók y Falla se han mirado en el folklore, *también* a causa de necesidades armónicas tonales.

En principio, una música dodecafónica con fuente folklórica parece improbable, salvo si la relación fuente-obra es tan *ideal* (abstracta) que la conexión es invisible. En cambio, es posible una música en tercios o cuartos de tono, sobre todo si se trata de un folklore oriental o mediterráneo.¹⁹ Bartók y Falla presintieron, por lo demás, ese nuevo paso. El húngaro, sin emplear los tercios de tono, *se acercó* a ellos mediante ciertas combinaciones que un día será menester analizar históricamente como signos anunciadores.

Pero fue Falla, particularmente, quien tendió un puente hacia el

¹⁹ En el radio del Mediterráneo, que comprende el sur de Francia y el norte de África, se debe incluir el sur de España, lo que explica el luminoso caso —ciertamente el primero— de esa utilización en

obra de arte, por Mauricio Ohana, español de origen africano, cuyas obras han encontrado ya en Alemania e Inglaterra, la respuesta que esperamos en París, donde vive hace veinte años.

presente construyendo agregaciones próximas a unidades menores del semitono, confirmadas en el *cante jondo* andaluz. El mismo se explicó en un profético escrito: ²⁰ . . . *La música comienza precisamente ahora su camino. La armonía está aún en los umbrales del arte . . . Por ejemplo, las canciones populares de Andalucía se derivan de una escala mucho más sutil que la que puede encontrarse dentro de la octava dividida en doce notas. Todo lo que puedo hacer en el momento actual es dar la ilusión de esos cuartos de tono, superponiendo acordes de una tonalidad sobre los de otra. Pero se acerca rápidamente el día en que nuestra anotación actual tendrá que ser abandonada por otra más capaz de responder a nuestras necesidades.* ²¹

Por la creación individual, la materia folklórica regresa, transformada, a la colectividad representada por el público. Pero en la situación obra-recepción, el compositor ya no tiene que ver, *ha pasado*.

Así como un público cualquiera, mínimamente sensible e inteligente, recibe el acto folklórico con la condición de pertenecer al mismo circuito geográfico o conocer los sobreentendidos, la música culta con fuente folklórica es, *grosso modo*, de más fácil recepción, y ésta tanto más completa cuanto menores modificaciones ha sufrido la materia original. Todo público oye (si no comprende), de Bartók, con mayor o menor distracción, sus *Danzas Rumanas*, mientras que raros auditores penetrarán en su *Sonata para dos pianos y percusión*.

La comprobación consiguiente da lugar a menudo, en la historia, al empleo de un eficaz instrumento político: a fin de cooperar en el estacionamiento (o en la involución) del hombre medio, evitando por tanto que comprenda la gratuidad ("la inmoralidad", diría Nietzsche) de la *grandeza* en relación con la moral propuesta por él mismo, el político promueve la exaltación general de los valores nacionales (nacionalismo) y, dentro de ella, una supervaloración del folklore, en detrimento de valores más probablemente universales. El estadista (creador de actos, de vida, cuya obra es su biografía) justifica con frecuencia su voluntad de poder, apoyándose en una masa que cree, sin sombra de

²⁰ Manuel de Falla: *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y Notas de Federico Sopeña. Espasa-Calpe Argentina, editores; Buenos Aires, 1950, 147 pp. Cit. por Sopeña en p. 83.

²¹ Habría que analizar hasta dónde un elemento ajeno a la voluntad del creador

—la falta de medios: instrumentos y notación adecuados— explica que no use procedimientos folklóricos válidos. En todo caso este texto resulta más bien de una mirada hacia el futuro de la música que de un deseo de justificación personal.

duda, en el sentido *nacional* de su personalidad, de su autoridad, y que las supone invulnerables.²²

En algunos casos la exaltación nacionalista termina, a la larga, por la intervención del estado en el arte, como ya antes en la enseñanza, a fin de asegurar el anquilosamiento del gobernado. En este sentido puede decirse, por ejemplo, de uno de los sistemas políticos actuales (el único de la historia que haya llevado hasta sus últimas consecuencias el método del silenciamiento o de la *formación* —?— de creadores), que su obra maestra de mistificación ha sido posible gracias al apoyo en el nacionalismo y en el folklore divinizado. Así se ha logrado dar al mediocre, no la repugnancia de la mediocridad, sino la satisfacción de su miseria, y se ha reemplazado su vergüenza, no por una duda, sino por una alegría. Curiosa paradoja iluminadora, sobre la que habrá que demorarse: la música preparada por ese régimen recibe la mejor acogida en un público vigilado por un sistema político geográficamente alejado, a primera vista antagónico, pero quizá muy próximo, si se lo observa con ciertos anteojos.

El modo perfecto de olvidar lo universal consiste en cerrar los ojos y hundirse en el medio ambiente. El espíritu no ganará zonas más puras. Pero las obras resultantes de normas políticas, de igual manera, por otra parte, que aquellas que reivindican la representación local —ejemplos: tanto en la literatura francesa, sobre todo provenzal, cuanto en la música española— no existen, son muertos de nacimiento. Expresiones “sociales” o humanismos de provincia, esas obras tienen sólo derecho al interés de sus coterráneos o compañeros de régimen.

En un sistema político cerrado (aquel donde el Estado polariza en sí todas las actividades, promoviéndolas y vigilando sus consecuencias al mismo tiempo), que pretenda modificar o anular la tradición interior —imponer una elección de formas—, la obra es imposible. A la ausencia de libertad, corresponde la ausencia de creación. Un *dilettante*, un alquimista produce entonces la obra pretendida, ignorando el ácido que la corroe.

²² El estadista es el único creador que, ejerciendo su voluntad de poder en los hechos, debe negarla en palabras, de modo que, mientras organiza una guerra, de-

be pronunciar discursos sobre la paz. Su paradoja es: ser y negar que es a los demás.

V

El compositor con fuente folklórica es un creador *por referencia*; el creador *por objetivación*, inventa su música. El primero crea en lo formal —procedimientos, estructura, etc.— y el otro, antes de esa forma, crea la materia.²³ Teóricamente, el creador por objetivación es más puro; su arte, sin embargo, no tiene, *a priori*, un valor mayor. La única diferencia indiscutible reside en que el primero oye sus ideas en el folklore, mientras el segundo las oye en agentes menos claros, menos fácilmente discernibles, quizá más próximos a sí mismo.²⁴

Parecería que el folklore exigiera un tratamiento más lento que la objetivación de ideas propias; Bartók²⁵ lo afirma. Evidentemente, en este último caso, idea y forma surgen casi simultáneas, *contenidas*, en potencia, una en otra. El músico por referencia, al contrario, encuentra en el folklore aspectos de una forma posible, procedimientos esparcidos, indicaciones de estructura que él asimilará a su orden interior y, según un principio ajeno, al comienzo, a la esencia de esos aspectos, procedimientos, indicaciones. (Ajeno = no el único posible, sino uno entre otros).

De todas maneras, la creación (el trabajo) empieza después de la visitación (Picasso: *se encuentra primero, se busca después*) y consiste en exponer la idea —punto de partida y de llegada, pretexto—, en organizarla de tal modo que resulte totalmente *inevitable*. El arte es el cómo. Sobran ejemplos de tratamiento de ideas “prestadas”: Molière o Shakespeare, Händel o Bach, en cuyas obras aparecen trazas y hasta trozos enteros de

²³ Exagero, naturalmente, las características específicas de cada uno, a fin de esquematizar.

Se ha llamado “producto de raza” al compositor por referencia, y al otro “producto de ambiente”. Tanto mayor resulta aquí la confusión, cuanto que se trata de *medias verdades* que desconocen la relatividad de cada uno de los elementos utilizados.

²⁴ Aquí queda por explorar el fenómeno de la reminiscencia en la creación.

²⁵ *Scritti* cit., p. 96. Dice, exactamente: “Saber tratar las melodías populares es, en realidad, uno de los trabajos más difíciles que existan, y se puede decir incluso que

es igual, si no más difícil aún que el de componer músicas “originales”. (En italiano, en el libro: “Saper trattare le melodie popolari è in realtà uno dei lavori più difficili che esistano, e può considerarsi senz'altro pari, se non addirittura più difficile, a quello del compositore di musiche “originali”).

La edición de Budapest (op. cit. p. 159) ofrece un texto diferente: “J'oserais affirmer qu'il est aussi difficile de travailler avec des airs populaires que descomposer une oeuvre originale de grande envergure”.

Habría que consultar el texto húngaro.

otros autores.²⁶ La importancia excesiva otorgada al tema o sujeto durante el siglo XIX explica aun hoy buen número de falsos conceptos; no es el menor aquel de la originalidad, entendida no como infinita singularidad del creador, ineluctable, sino en tanto que novedad estética *absoluta* de la obra. Como si el arte pudiera existir sin tradición interior, como si se pudiera no ser hijo de alguien.

Tanto en los músicos por objetivación como por referencia, las obras traducen parcialmente un sistema unitario implícito (unidad espiritual), son restos vivos, fragmentos de un yo muerto para los demás.²⁷ Un modo reiterado de elegir los *datos* musicales y ordenarlos, permite identificar a un compositor. En él, como en el poeta, se reconoce un grupo de pensamientos fundamentales permanentes —inmóviles, a los que vuelve siempre—, una constelación de planetas quietos. El análisis consistirá en descubrirlos y en trazar luego su órbita, o sea, en explicitar el lenguaje.

La referencia histórica, la participación del lenguaje en el estilo de la época, completa la elipse subjetivo-objetiva, yo-universo, uno-múltiple.

Esta referencia va a provocar una doble valoración de la obra: en sí misma y dentro de la historia. En música, ninguna de las dos tomará en consideración el origen (el agente) de las ideas. Importante para las ciencias del Folklore, la Sociología y la Musicología, la fuente no interesa a la Historia (Musicografía) ni a la Filosofía de la Música. Siendo síntesis, ésta buscará inferir las leyes que la Musicografía esconde y no se detendrá, al estudiar las obras de los compositores por referencia, sino en el tratamiento del folklore, en la manera cómo ellos se miran en ese espejo. El folklore mismo será objeto de la ciencia que lleva su nombre. En lo que toca a Manuel de Falla, pongamos por caso, la preocupación de fijar el origen de sus *Siete Canciones Populares Españolas*, de situarlas geográfica y cronológicamente (en el espacio y en el tiempo), es tarea de Folklore o de Musicología, no de Filosofía de la Música, ni siquiera de Historia.²⁸ Por último, el tratamiento de la materia folklórica, referido

²⁶ El error reside en creer que, en efecto, esos trozos son *los mismos*, sin reparar que si el resultado es distinto (así se dice que tal tema de Marcello resulta en Bach “más potente”, “más sublime”, etc.), la obra es distinta.

²⁷ Valéry dice en algún lugar, refiriéndose a esos restos, “los residuos muertos de los

actos vitales”. Viene a ser lo contrario, visto desde el extremo opuesto, o sea, lo mismo.

²⁸ Tarea válida, además, únicamente, claro, a *cierta altura*. Trabajos de ese tipo se han publicado, que equivalen a estudiar, por ejemplo, en Mozart, a qué hora, en qué habitación y con qué pluma escribió

exclusivamente a esquemas psicológicos, daría como resultado una nueva disciplina, la Psicología de la Creación.²⁹

VI

Puesto que crear constituye un acto individual por excelencia (una *egoción*), habrá tantas maneras de hacerlo a través del folklore como compositores haya, y cada una de ellas representará una *solución*, porque resolverá el paso milagroso de lo folklórico a lo artístico. *A priori*, se observa que el músico tiene dos caminos para llegar a la fuente: el directo y el intuitivo.

El directo es posible ya por la investigación musicológica (Béla Bartók), ya por la comunicación diaria con el medio ambiente (Mussorgsky y los otros rusos), ya por el recuerdo (Isaac Albéniz). La materia folklórica es para el compositor inalterado documento, o forma posible, referencia al documento.

El intuitivo elimina el documento. Por él, el compositor va a *evocar* un folklore sin conocerlo, tomando de él, más que procedimientos, características expresivas, constantes de la expresión (Debussy, Ravel, en sus obras de espíritu español), o bien va a *inventar* una música que participa formalmente de un folklore probable (Strawinsky). Dejando de lado el valor de la obra en sí, la fidelidad musicológica (la proximidad a la tradición exterior) es mayor, claro, cuando el músico pertenece al país en cuestión. (Albéniz respecto a Debussy y a Ravel.)

Reténgase que fidelidad musicológica no implica fidelidad simple. Falla lo comprueba cuando dice³⁰ de una obra de Debussy que en ella encuentra *la verdad sin la autenticidad, ya que no hay un solo compás tomado del folklore español, y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España.*

En cuanto al compositor *nacionalista*, que aspira a representar valores nacionales morales y políticos, también él, si es compositor por referencia, sigue en general la vía intuitiva. Su pretexto, la justificación

las cuatro notas que, desarrolladas, generaron el último movimiento de su sinfonía número 41.

²⁹ ... que no existe. Difícilmente lo podría, mientras quien la ejerza no sea él

mismo un creador. La introspección parece aquí un método indispensable de trabajo.

³⁰ *Op. cit.*, p. 51.

de su actitud, es *la admiración* del folklore. Esta ficción, paralela a los movimientos sociales y un poco su consecuencia *falsa*, fue también elaborada en el siglo XIX: allí convergen todos los músicos nacionalistas, reclamando su derecho a la gloria nacional, convencidos incluso de su papel activo en el panorama del estado.³¹

Por el camino directo, las *soluciones* de la historia, hasta ahora, son asimilables a dos tipos cuya diferencia es sólo cuestión de grados:³²

a) una composición mixta en que los procedimientos propios y los que el folklore ha vuelto conscientes, se confunden con igual fuerza en un lenguaje único (Bartók y, en parte de su obra, Falla);

b) lo folklórico constituye un agente reactor más; los procedimientos personales lo rebasan, *lo anulan*. El folklore accede a la unidad espiritual del autor ya *antes* de manifestar su primera forma; el tránsito, casi imperceptible, mezcla las ideas de fuera y de dentro. Ya no se sabe dónde está la imagen y dónde el espejo. La referencia se establece por analogía; la música creada es como el resultado abstracto de una fuente sin realidad social, imaginada (Albéniz).

En ciertos casos el compositor escoge, alternadamente, una u otra solución (Bartók, Falla), así como, en algunos excepcionales, o pasa de uno a otro camino (Albéniz).

Una tercera solución, imposible en creadores³³, sería la de Felipe Pedrell, en España, y Peter Benoit, en Bélgica, por ejemplo: el compositor centra la obra en el documento folklórico admitiendo todos los elementos adicionales, todos los sobrentendidos. Cada intento de obra representa un catálogo de canciones y danzas armonizadas y enlazadas. A la pobreza musical se une la desvirtuación del documento mediante "embellecimientos", habituales en *arrangeurs*.

³¹ Y adoptando actitudes graciosas: Chopin llama *Polonaises*, a unas piezas (extraordinarias), cuyo polaco pretexto está en un ritmo sin importancia; Liszt declara, sin sonreír: *Soy un músico húngaro* (?). Los románticos querían ser héroes. El fenómeno político —cristalización de nacionalidades y confluencia de revoluciones— proporcionó a su deseo el espejismo ineludible.

³² La clasificación de Bartók (*Scritti*, cit.)

abarca todas las actitudes posibles del músico nacionalista, aunque deja de lado los otros casos —más importantes— de músico por referencia. Este esquema me parece más justo.

³³ Bartók (*Scritti*, cit., p. 133), inexplicablemente, la acepta en Kodály, considerándola posible entre dos extremos. ¿Convencido, o deseoso de justificar a su compañero de trabajos musicológicos?

Por uno u otro camino, con o sin resonancia en el folklore, el compositor —que como todo creador se situó fuera del fenómeno social, olvidándolo, para *hacer*—, emprende, por la obra, un regreso a los hombres.

Y mientras éstos se asoman a sus construcciones pasadas, él indaga ya, más lejos, tras otra sombra, una nueva luz que aclare su muerte y la niegue todavía.

París, agosto 1959 - Montevideo, mayo 1961.