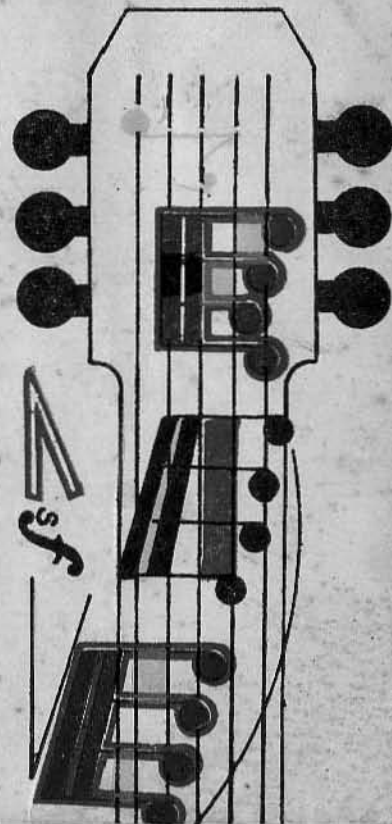
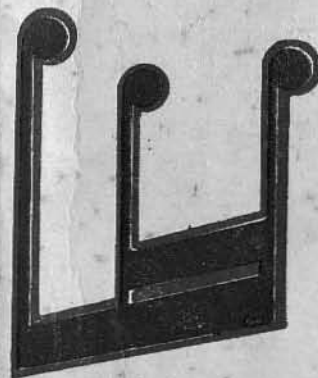


**Leo Brouwer**  
**LA MUSICA,**  
**LO CUBANO Y LA**  
**INNOVACION**



*sf*

**ensayo**



800  
457

**LA MUSICA,  
LO CUBANO Y LA  
INNOVACION**



**mínima ensayo**

## SOBRE EL AUTOR

Leo Brouwer («... el apellido me viene de mi abuelo, una especie de judío franco-holandés, llegado a Cuba a principios de este siglo»), uno de los compositores y guitarristas más importantes de la música contemporánea, nació en La Habana en 1939. Estudió guitarra con su padre; más tarde, con Isaac Nicola. En la Juilliard School of Music y en el Hartford University Music Department (1959-1960) recibió clases de Vincent Persichetti, Stefan Wolpe, Isadore Freed, J. Diemente y Joseph Iadone. Fue director del Departamento de Música del ICAIC, y profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio «Amadeo Roldán» (1961), en el que luego impartió clases de composición. Ha participado en los festivales de Aldeburg, Avignon, Ediburg, Spoleto, Berlín (Festwochen), Toronto, Arlés y Martinica. Ejecutó la parte de guitarra de la ópera *El cimarrón*, de Hans Werner Henze. En 1972 obtuvo la beca de la DAAD, de Berlín, RFA. En 1978 fue jurado del Concurso Internacional de Guitarra «Alirio Díaz», de Venezuela; e impartió seminarios en Toronto (Guitar'75), Arlés, Martinica y México. En 1975 viajó a la URSS y a Hungría, donde participó en la Jornada de Cultura Cubana celebrada en ambos países. En 1980 presidió el jurado del Concurso Nacional de Guitarra de Japón, al que se le dio el nombre de «Leo Brouwer», en honor a este artista. Es asesor de la Dirección de Música del Ministerio de Cultura.

# Leo Brouwer LA MUSICA, LO CUBANO Y LA INNOVACION



EDITORIAL LETRAS CUBANAS  
CIUDAD DE LA HABANA, CUBA, 1982

Selección y edición / Radamés Giro  
Cubierta / Rusky Gamboa

© Leo Brouwer, 1982  
© sobre la presente edición:  
Editorial Letras Cubanas, 1982

Este título ha sido impreso en la Imprenta  
"Urselia Díaz Báez" del Ministerio de Cultura  
en el mes de marzo de 1982.  
"Año 24 de la Revolución"

Editorial Letras Cubanas  
Calle G núm. 505, El Vedado,  
Ciudad de La Habana, Cuba.

## QUASI PRÓLOGO

*Estos ensayos no son el testimonio del compositor que estilísticamente ha recorrido los caminos del serialismo, el poserialismo y el aleatorismo. Tampoco el del guitarrista excepcional, sino la obra de un artista que «escribe porque ha pensado».*

*Sería difícil medir su importancia, sin tener en cuenta que fueron publicados en momentos en que el ensayo musicológico no era frecuente que apareciera en nuestras publicaciones periódicas (fueron escritos entre 1968 y 1971). Tienen el mérito de apartarse del lugar común de analizar la música cubana encerrada sólo en el marco de lo nacional, y de lo que ésta ha aportado a otras culturas musicales, sin tener en cuenta que, en una interrelación dialéctica, la música cubana ha recibido —y aun asimilado— lo mejor del quehacer musical mundial.*

*El autor rehuye los malabarismos teóricos, los encasillamientos en escuelas y tendencias, y discrepa de los que quieren hacer ver que nuestra música es sólo el resultado*

de dos raíces etno-culturales: la africana y la española, olvidando que ambos factores se mezclaron con otras culturas que a lo largo de la historia modificaron su presencia sonora sin hacerle perder su esencia propia; no niega, por tanto, a estas dos raíces fundamentales, sino que aporta otros elementos al análisis de su desarrollo, a los que incorpora las sonoridades más contemporáneas, sin olvidar que «todo el aparataje sonoro actual es una ampliación o transformación de la percusión y la guitarra». Ya no es, en consecuencia, la música de dos continentes sólo la que hay que tener en cuenta, sino la de todo el mundo. ¡Tanta ha sido la interacción!

Por otra parte cuestiona, por inoperante, la dicotomía música popular-música culta, para plantear la interdependencia que existe entre ambas, además de considerar la diferencia no a partir de los géneros y estilos, sino por sus funciones sociales, pues «el análisis contemporáneo no puede fragmentarse más en compartimientos estancos».

Brouwer, en estos ensayos, aborda el lugar que ocupa la música en el conjunto de los fenómenos culturales —y sociales—, por lo que se infiere un análisis a partir del contexto social. Insiste más de una vez en las circunstancias que rodean al creador y en las vivencias de éste, para luego adentrarse en el proceso de la creación, con el que cae en el campo de la estética —de su

estética más concretamente—, tema recurrente en estos trabajos, y de su conversación cotidiana.

Que estos ensayos aportan nuevos elementos valorativos sobre nuestra música, así puede decirse.

RADAMÉS GIRO



### LA MÚSICA, LO CUBANO Y LA INNOVACIÓN

Lo primero que surge en la mente cuando hablamos de música, es la clasificación o división de ésta en tipos. Esta clasificación —no de mi agrado— engendrada por la especialización de los campos consumidores más que por el producto mismo, ha quedado subdividida, con gran trabajo y descontento, en música popular y música culta (obviando toda subclasificación en géneros, estructura formal, etcétera). El análisis semántico de esta clasificación se sale un poco del tema y pide tratamiento particular por su importancia y extensión.

Las grandes contradicciones que resultan de esta nomenclatura nos hacen tratar de explicar, una vez más sin éxito, las «verdades» etimológicas de lo popular y lo culto. Por culta se sobreentiende aquella música elaborada con un sentido de complejidad estructural y de tradiciones sonoras de múltiples raíces históricas, enlazadas con las tradiciones de conciertos... La música popular, aquella que no se plantea compromi-

sos con la eternidad, que se fundamenta en pocos elementos de fácil reconocimiento, como para no turbar la capacidad intelectual —o para no preocuparla «inútilmente». Esto anteriormente expuesto sería un análisis «a partir de los medios», pero, lo medular de una clasificación está en la función que se le atribuye al objeto de ésta, lo que sería un análisis «a partir de los fines». De ser así, diríamos que la música culta reúne complejidades con el fin de oír-pensar (clasificación también discutible que contiene el espíritu de lo «clásico», pero que excluye buena parte de lo contemporáneo —siglo xx—), en tanto que la popular ha tenido siempre una función de entretenimiento, de disfrute inmediato. Entonces saldría de un golpe la contradicción excluyente: «Quien piensa no disfruta» y viceversa. Semejante sarta axiomática nos llevaría a la escolástica medieval para sólo probar que el análisis contemporáneo no puede fragmentarse más en compartimientos estancos.

#### LA MÚSICA Y EL QUE LA HACE

La música se analiza, la más de las veces, a partir de sus componentes técnicos (análisis parcial), olvidando casi siempre la circunstancia que rodea al creador. Circunstancia de orden filosófico-social, ambiental, circunstancia política. Esto, en apretado resumen, es lo que calificamos de vivencia

y a la larga influye infinitamente más que la información técnica (por otro lado imprescindible).

El mundo interior del compositor, por una parte, es la complejísima armazón de mundos teóricos, de academia, de disciplina formativa, de información. Todo esto rechazado en lo consciente para dar paso a la magia, al inconsciente, a la necesidad interior, a la fantasía del niño (todos los niños son creadores que el adulto reprime o molesta). Debemos apuntar que en este siglo donde se dan, en un instante casi, los más grandes adelantos científicos en la historia de la humanidad, donde se llega a los cambios sociales más radicales, la llamada inspiración o se da por vencida o acude a nuevas fuentes. Ésta se ha canalizado en dos fases radicalmente extremas: el rigor científico por un lado y la fantasía más abierta y desbordada por otro. Desde aquí, el hombre controlado por la civilización, se vuelve a sus fuentes primigenias o a sus impulsos elementales.

#### EL ANTECEDENTE HISTÓRICO

Cuando decíamos que la vivencia influye radicalmente sobre la obra, nos referimos al mundo vivo, cotidiano, en el que se sumerge el creador. Este mundo debe abarcar la mayor cantidad de experiencias vividas. Pero el pasado, a veces lejano, que ha «fun-

dado» los valores y las categorías históricas de lo cubano no se «experiencia», por lo tanto, se estudia. Se busca en nuestra historia para tener nuestras verdades. Es absolutamente necesario conocer el pasado histórico para crear en el «hoy».

Ahora bien, ¿cuáles son los factores del pasado que pueden permanecer hoy?, ¿es válida la congelación de elementos definidores de un momento histórico? Por supuesto que estamos tratando de demostrar el sin sentido que tendría una visión regresiva de repetir el pasado literalmente. Sobre todo en un universo que se basa en la dialéctica de la transformación continua.

Pero sabemos que la música se elabora sobre la base de ideas fundamentales, elementales, células matrices. Para no tomarlas de una fuente equivocada o extraña vale estudiar esas ideas y llevarlas por síntesis hasta sus raíces.<sup>1</sup>

#### ESTILO DE LO CUBANO EN EL PASADO

Dos siglos caracterizados por un rasgo étnico unificador han dado una raíz bicéfala

1 «...el estilo es la cosa, y por cosa entendía lo que más tarde se llamó el argumento o el contenido. Si el estilo es la expresión, ésta extrae su sustancia y su carácter de la cosa que se quiere expresar: en esto reside su razón de ser [...] Pero la cosa no debía considerarse de manera aislada. La cosa vive en el espacio y en el tiempo que forma su atmósfera, tomando modo y color de este o aquel siglo, de esta o aquella sociedad [...] expresar la cosa en su verdad, este era el estilo.» Francesco de Sanctis.

innegable. En el principio fue lo negro africano y lo blanco español, resultado: lo cubano. Por supuesto que el análisis no puede ser tan simplista. Viene ahora una enumeración de elementos que nos han definido:

1. El ritmo (fundamentalmente tambores). Raíz africana.
2. El instrumento (la guitarra y sus variantes). Raíz española.
  - a) En la trova.
  - b) En la controversia campesina (con su variante el laúd criollo).
  - c) En el septeto de sonos (con su variante el tres cubano).
3. La voz.
  - a) Lengua española (para la guajira, la canción de salón, la ópera finisecular importada de Italia, pero «cubanizada» por la lengua, y la canción amorosa).
  - b) Lengua africana. Para cantos rituales religiosos.
4. La forma musical o estructura.
  - a) Primeramente formas de danza. Elementales. Rituales y de celebración (africanas).
  - b) Elaboradas: festivas y sociales o «de salón» (españolas).



La unión de las dos surge en una primera etapa que podemos definir de «criollismo».

Nos dice Cintio Vitier en su libro medular *Lo cubano en la poesía*:

La espinela sí fue llenándose paulatinamente con el sabor y los temas de la vida campesina hasta fijar la peculiar *décima guajira* cantada al son del tiple y el güiro, el laúd, el tres o la guitarra. En las fiestas campestres y en los pueblos se bailaba y cantaba alternativamente, distinguiéndose las parejas de *poetas versadores* o *improvisadores* que entablaban controversias sobre los más diversos asuntos con pie forzado. Esa juglaría cubana, aunque ya bastante adulterada, perdura hasta nuestros días y es la única manifestación poética genuinamente popular que hemos tenido.<sup>2</sup>

5. La unión del ritmo y el instrumento da todas las demás formas instrumentales cubanas. A través del factor rítmico de procedencia y rasgos africanos (que sobreviven hasta hoy) se cohesionan todos los demás parámetros de la música.

6. Las formas del «punteado» guitarrístico son asimiladas por las contradanzas pianís-

<sup>2</sup> Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Instituto del libro, La Habana, 1970, p. 133.

ticas de Saumell (con armonía schubertiana). También las formas arpegiadas de la guitarra pasan a los «montunos» (en la parte de piano) de los «danzones».<sup>3</sup>

7. Las formas rítmicas del danzón, danza y contradanza populares del siglo XIX se ven en la obra pianística de Ignacio Cervantes (con armonía chopiniana).

Así podemos seguir citando elementos que han llegado a ser definidores de lo cubano en nuestra historia pasada. Por ejemplo, los criollísimos títulos de las contradanzas populares —muchas veces anónimas— editadas por Edelmán en nuestro siglo pasado. O los improvisados bailables que surgían en un minuto en cualquier patio de «solares» urbanos —con la ayuda de dos trozos de palo y un cajón de madera.

Después de enumerar unos cuantos elementos constitutivos de nuestra música pasada, sacamos las elementales conclusiones siguientes:

1. Los medios sonoros más representativos de lo popular en el pasado tienen hoy día igual vigencia (todo el aparataje sonoro actual es una ampliación o transformación de la percusión y la guitarra).

<sup>3</sup> «... De la contradanza en 6/8 —considerablemente cubanizada— nacieron los géneros que hoy se llaman la clave, la cciolla y la guajira. De la contradanza en 2/4 nacieron la danza, la habanera y el danzón...» Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p. 102.

2. La aparente diferencia entre las raíces españolas y africanas se integró sin que sufriera desangramiento ninguna de las partes. Tampoco se relegó elemento alguno —lo que hubiera sido probable— debido al dominio de la sociedad blanca sobre la negra en nuestro pasado colonial.

3. Parte de los elementos constitutivos provenían de la cultura europea y se integraban como parámetros al todo. (Armonía, instrumental, forma.)

4. Considero como una ventaja —relativa— el no tener una larga tradición cultural desarrollada y cultivada que nos plantee problemas complejos a la hora de romper tradiciones ingratas. Nuestra «tradición» colonial no desarrollada tiene pocos cientos de años y la propiamente cubana anda por los cien años cortos (mutilada por la fracasada República).<sup>4</sup>

Todos estos medios han sido parte y simple vehículo para reafirmar un carácter. «El carácter suave, con tendencia a la burla, y la religiosidad vaga, dúctil, que no atribuye mayor importancia a los problemas dogmáticos.»<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Estamos generalizando, puesto que figuras aisladas no constituyen un peso suficiente en música para formar una cultura, o mejor dicho, un movimiento cultural. Otro es el caso de la literatura que a través de la edición se garantiza una supervivencia en la historia de la cultura nacional. La edición en música no existió, salvo en casos aislados o momentos breves.

<sup>5</sup> Cintio Vitier: Op. cit., p. 23.

El carácter «dicharachero», abierto y revoltoso del criollo o cubano se resiste a la «obstinación española» o al «practicismo yanqui» que trataron infructuosamente de moldearnos.

#### INTENTO DE DEFINICIÓN DE LA CUBANÍA ACTUAL EN MÚSICA

Nuestra cultura, en lo que a música se refiere, no es una cultura occidental burguesa. Tuvo el brote de esas raíces en un momento histórico y éste ha pasado. Nuestra fenecida burguesía tuvo su visión económica del mundo, pero no la tradujo en términos de arte. La despreocupación por la cultura —que los caracterizó— es precisamente por causa de la ausencia de la misma en su formación.

La música es un renglón de la cultura que enriquece el complejo político-social de un pueblo, se identifica con éste y lo representa. No concibo la cultura como producto enajenado del hombre y por tanto de la sociedad que lo engendró, sino como una representación más de su poder creador. El músico es un obrero en el sentido específico, semántico de la palabra.

La incorporación de los medios técnicos más avanzados no representa peligro alguno de «deformación» puesto que es línea de la revolución cubana llegar a la más alta tecnificación de la producción.

Hemos visto ya que el instrumental representativo de la música popular —las guitarras y el ritmo, presentes en nuestras raíces— usa de la electrificación como medio de amplificar el radio de audibilidad para una mayor comunicación en términos cuantitativos.

Nuestra música fue autóctona hasta la primera mitad del presente siglo. A partir de los años 50 los medios masivos de comunicación se han ramificado tanto, que la tesis internacionalista de la comunicación indirectamente se ha hecho realidad. Ya no se puede hablar de una música «pura» nacional. La música popular cubana ha influido en el mundo y el mundo ha influido a su vez en ella (no en una medida exageradamente total, pero ha llegado a dominar momentos).

No hacemos mal en recordar el tiempo del «mambo», del «cha» (años 50, los *cuban rhythms* de Kenton y anteriormente a los años 50 la rumba espantosamente adulterada. (Datos archiconocidos por nosotros.)

Ahora, por suerte también, los elementos básicos del *beat*, *go-go* y la música *pop* en general son de raíz latina —por una parte, mientras que por otra la vuelta al folklore nativo le da carta de nacionalidad en cada país. Este importante dato escapa a los analistas que sólo observan los elementos técnicos en música. Pudiéramos decir, con riesgo de parecer pedantes, que la base universal de la música *beat* o *pop* actual está

en estructuras rítmicas afrocubanas; mientras que los elementos o perfiles nacionales de cada país se definen en otros parámetros de la música:

- a) Los ingleses acuden a las armonías renacentistas, a los *recorders* (flautas de pico) y ciertos giros de su ornamentación y combinaciones vocales tienen referencias con los madrigales isabelinos.
- b) Los norteamericanos, aparte de la emisión vocal «negra» y las guitarras del oeste, sacan la armónica de boca (recordemos a Bob Dylan).
- c) Los españoles, además de usar también la guitarra «no electrificada», dejan oír castañuelas y palmadas sin dejar de mencionar un aire completamente internacional de armonizar con cadencias «andaluzas»...

En resumen, actualmente se observa un conocimiento de las tradiciones por parte de los jóvenes músicos populares más desarrollados en el mundo. La incorporación de esas tradiciones a veces es imposible de definir por cuanto llega quintaesenciada a nuestro oído. Basarnos en aspectos «coloristas» del timbre de algún raro instrumento o en alguna fórmula rítmica «secreta» (o por otro lado nada secreta y sí ramplona), sería pecar de superficiales en la búsqueda de nuestras verdades.



Nuestra cultura se rige por los medios de producción de nuestra sociedad. Nuestra música refleja esa realidad social cubana. Aclaremos que se crea un arte musical que responda a las necesidades de cada medio. Nuestro país necesita:

- a) Música aplicada a medios masivos.
- b) Música electrónica.
- c) Música popular de consumo diario (entre otras, canciones con textos que hagan pensar).
- d) Música de concierto con otra perspectiva de desarrollo. En sus medios.
- e) Otros tipos de música que surjan por necesidad de la historia en marcha.

No confundir los medios con los fines. Los instrumentos son los medios, los fines son la obra, y comunicarla nuestro destino. Los elementos cubanos se encuentran hoy más que nunca en la música *pop* universal —repito. No es posible permitir que nos devuelvan lo nuestro como foráneo pues esto traería el natural rechazo inicial —instintivo— hacia lo extraño.

Usemos nuestros elementos musicales transformados en un lenguaje coherente con el momento histórico que nos toca vivir y empleando los medios que más se identifican con el desarrollo que plantea Cuba en su camino hacia la tecnificación de los medios.

## LA INNOVACION

Innovar es, sin duda, de las cosas más arduas de obtener en un momento de gran riqueza de medios como el de nuestro siglo. También es, radicalmente, una condición de las revoluciones. Creo necesario una explicación para no parecer axiomático.

La música conservadora responde a las necesidades y demandas de un ordenador (que puede ser un público o un «patrón») que exige una música que le representa. Esta metodología es puesta en práctica por la alta cultura del capitalismo, representado por la «élite».

El concepto «élite» es puramente representativo de la estructura capitalista y su base es económica.

La interpretación de este fenómeno tiene dos fases: una, la élite receptora, que es el público que paga —y mientras más paga más reducida es (como masa, se entiende). Otra élite creadora, que se identifica con aquella otra parte que le hace vivir económicamente.

Generalmente, la élite receptora *pretende conservar sus características, y lo logra*, manteniendo invariables los productos culturales de su momento histórico-económico (la burguesía desarrollada). Es por eso que prefiere las formas de creación «tradicionales» basadas indirectamente en la interpretación de un universo causal y determinista (no digamos absoluto, aunque lo preten-



dan). La élite creadora responde, a su vez, a estos gustos con obras de idéntica fisonomía. Al relacionarse mutuamente el fenómeno «élite» creadora con la minoría del poder económico, viene la ruptura entre arte y masas. En un país como Cuba revolucionaria, no hay la más mínima razón para que la superestructura política quiera ejercer la acción del poder para autoidentificarse, pues su trabajo es de acción refleja con la masa por y para la cual existe.

En un mundo en cambio constante, de visión dialéctica, la innovación se hace parte del mecanismo de trabajo, sin convertirse en rutina.

En una revolución permanente se revolucionan o transforman todas las partes o mecanismos que es necesario cambiar. En música esto puede ser transformar:

- a) La intención o significado de la obra creadora en sí.
- b) Los medios de que se dispone para comunicarla.
- c) Los elementos de que consta la obra.
- d) Encontrar nuevas formas (como por ejemplo, intercambiar fases de un arte con otro...).
- e) Encontrar nuevos significados para los mismos medios...

#### FACTORES QUE IMPIDEN LA INNOVACIÓN

1. De tipo técnico (damos algunos elementos de la tradición que neutralizan la transformación e innovación).
  - a) Elementos estilísticos rigurosos del pasado, respetados por el gusto afín del intérprete.
  - b) Estructuras formales regulares (gran período, período, frase, semifrase..., son divisiones regulares que basadas en el concepto: belleza [por medio de] = equilibrio, impiden la expansión o contracción de las estructuras. Stravinski hace sesenta años y las canciones de Bacharach —tales como *Any one who had a heart*, o *Promises*—, demuestran lo contrario).
  - c) Concepto de supeditación de diversos parámetros a uno fundamental (como por ejemplo: supeditar los elementos armónicos o formales al ritmo para la música de origen africano. La línea melódica para el género canción o el encadenamiento armónico para el jazz *standard*). Éste ha sido uno de los problemas que más frena la creatividad. Considerar que en música hay aspectos más importantes que otros sobre todo en las estructuras básicas (parámetros fundamentales tales como ritmo, timbre,

densidad o dinámica, alturas y ordenamientos).

- d) Finalmente, lo que más frena la innovación es la concepción de que los parámetros fundamentales no pueden ser sustituidos. Por supuesto, aquí reside el verdadero creador. Esto no puede ser enseñado, ni siquiera sugerido. Es el alma misma, la necesidad medular de crear la que impulsa a cambiar porque uno realmente necesita crear un nuevo universo sonoro.

2. Factores de tipo cultural que impiden la innovación:

- a) En realidad hay un solo factor, yo diría, la mentalidad colonizada.

En América (toda la América) el dominador, por suerte, no atendió ni promovió su cultura, a no ser como aspecto económico y esto de manera superficial.

Estados Unidos de Norteamérica abandona el desarrollo de su cultura por considerarla *no-productiva*, a través de la concepción capitalista de la rentabilidad. Por otra parte, los países colonizados se defienden, protestan y se definen usando un lenguaje propio, nacional, lenguaje que de cualquier manera esquivo el colonizador. Así, mientras más brutal es la imposición del colonizador más se «enquista» el arte

nacional, como defensa. Pero las más de las veces el resultado es negativo. Salen frutos forzados, abortados, a veces verdaderas caricaturas sin aliento profundo. El aliento poderoso que da la sensación de libertad y la intuición de ser uno mismo por uno mismo.

La solución para un país colonizado está en *suprimir rasgos definidores de la cultura opresora y no los rasgos comunes a la cultura universal.*

Un nuevo caso se presenta con un país que ha salido de la colonización, como Cuba.

Nosotros los cubanos conocemos los dos casos anteriores por experiencia directa: la cultura impuesta por la sociedad de consumo y la del colonizador. Sencillamente diré que podemos experimentar nuestra propia forma. Esto nace de la «toma de contacto» con la historia diaria que construimos nosotros mismos. Somos vistos más de cerca por la masa. Así, el hombre que hace la cultura, y por ende la música pierde un poco el papel mitológico que le ha asignado el *stablishment* de la sociedad capitalista, con torre de marfil y todo, gana en una justa interpretación de su trabajo y pasa a ser un constructor de la sociedad que representa.

*Cine Cubano* número 69, año 1970.

## LA VANGUARDIA EN LA MÚSICA CUBANA

### I. EL NACIMIENTO

En el año 1961 fui invitado al «Otoño Varsoviano», el conocido festival polaco especializado en música del siglo XX y mayormente en la música de la llamada vanguardia. El estreno del *Homenaje a las víctimas de Hiroshima*, de Penderewsky, las ejecuciones de los Kontarski o el flautista Gazzeloni, el *Zyklus* de Stockhausen tocado por Caskel y tantos otros momentos del evento, me causaron un impacto tremendo. No era la novedad del mismo (recuerdo haber hecho circular en La Habana, cuatro años antes, las grabaciones recién salidas de Stockhausen, Boulez, Feldman...), sino la continuidad del contacto,<sup>6</sup> la saturación nece-

<sup>6</sup> Amadeo Roldán (1900-1939) mantenía una continua y saludable correspondencia con músicos y artistas extranjeros (Henry Cowell, Edgar Varèse...), contacto que le ayudó en su labor de divulgación de la música de última hora, en la década del 30, con la Orquesta Filarmónica de La Habana, que dirigió hasta su muerte.

saria de nuestro oído. A mi regreso a Cuba, en una audición comentada, se dio el mismo caso en varios de mis colegas, que se enfrentaron con aquel hecho sonoro trascendente.

Aquella audición en Varsovia fue un impulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana.

Necesario se hace recordar que empezábamos a sufrir los primeros embates del bloqueo económico y cultural que imponían los Estados Unidos de Norteamérica a Cuba, en primer lugar, la escasez de comunicación. Ésta es una de las razones fundamentales que explican la discontinuidad de la información, además de un trabajo diario, casi épico, de reconstrucción que vivió y que vive nuestro país en todos sus órdenes.

### II. LA HISTORIA

En el año 1964, después de replegarnos en una maduración efectiva de ideas, hicimos la audición de *Sonograma I* (1963) para piano preparado<sup>7</sup>, en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), a la que asistieron Juan Blanco y Obradovic, compositor yugoslavo que nos visitaba. Dos semanas más tarde, Blanco daba, en la misma UNEAC, la primera audición en Cuba de

<sup>7</sup> *Sonograma I* para piano preparado, de Leo Brouwer, fue la primera partitura aleatoria escrita en Cuba.



música concreta y electrónica con obras originales. Un poco después, en julio de ese año, Manuel Duchesne Cuzán, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, dio el primero de una serie de conciertos de «música nueva», con obras polacas y cubanas: T. Baird, G. Bacewicz, Blanco (*Texturas*, para banda magnetofónica y orquesta) y Penderevsky.

Juan Blanco y yo, metidos de lleno en las «formas abiertas», encontramos el vehículo difusor en Duchesne Cuzán,<sup>8</sup> cuya labor de divulgación de la música nueva en ese organismo llega a una proporción de una obra nueva por concierto aproximadamente (esto hace que la Orquesta Sinfónica Nacional no se sienta extraña frente a autores como L. Ferrari, N. Castiglioni, W. Kilar, Luis de Pablo o B. Schaffer, entre otros). Un año después, Héctor Angulo, con su *Trio* para flauta, violín y piano (1965) parte de una línea serial que incorpora elementos aleatorios y que aborda las «formas abiertas» en su *Sonata* para once instrumentos (1967). Un poco después, Carlos Fariñas se integra a nuestra corriente (llamada ya con naturalidad «la vanguardia» por los públicos no prejuiciados), cuando

<sup>8</sup> «Posiblemente nada ha contribuido tanto a la evolución del gusto musical de nuestro público, como la labor realizada por el director Manuel Duchesne Cuzán, desde el podium, de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ha llevado a sus atriles casi toda la creación cubana de vanguardia, enfrentando al oyente con nuevas experiencias sonoras.» Angel Vázquez Miyares.

estrenó su *Elegía* para piano (1966) y *Oda en memoria de Camilo*, para orquesta.

Actualmente la línea se engrosa con jóvenes ya formados, cuyo catálogo comienza a crecer: Roberto Valera (*Conjuro*, para voz y orquesta, *Cuarteto*, música para piano...) y Sergio Fernández Barroso (*Oda a un soldado muerto*, música de cámara, una ópera...) Carlos Malcolm, Calixto Álvarez y otros pocos, comienzan a hacer su aparición en el panorama de la llamada «vanguardia», en la medida que terminan su preparación profesional.<sup>9</sup>

### III. LIBERTAD Y COMPROMISO

La vanguardia en Cuba tiene resuelta la doble problemática del compositor actual: la libertad de creación y la «razón de ser» de esa libertad inmediata: el público.

La participación constante del creador en las tareas sociales y profesionales con su obra y, por otra parte, la reacción favorable de un público no prejuiciado, propone una situación ideal como punto de partida para la formación de una «cultura propia» sin paralelo histórico. Ejemplo: Blanco realiza música electrónica para actos masivos de la Revolución (celebración de Olimpiadas

<sup>9</sup> En los años posteriores a la publicación de este artículo, un grupo de jóvenes alcanzaron cierta madurez como creadores. Ellos son la continuación natural de este comienzo.



nacionales, actos conmemorativos...). Mi obra *Commutaciones*, para tres ejecutantes, fue encargada para celebrar el XIII Aniversario del 26 de Julio en 1966. Se nos encarga la música del Pabellón Cuba en la Expo-67, Montreal; y Expo-70, Osaka (Blanco); Feria Internacional del Libro, Cuba (Brouwer) y otros eventos.

Es obvio que la demanda de los ejemplos señalados es producto de la funcionalidad de esta música en el mundo actual, donde los medios masivos de comunicación adquieren una importante dimensión y donde la música de vanguardia se hace más funcional —en ese sentido— que los productos estandarizados.

El cine cubano es otro ejemplo de esta funcionalidad de la nueva música. Roberto Valera, Juan Blanco, Carlos Fariñas y yo hemos realizado para el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), medio centenar de películas entre las que se pueden señalar: *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea), *Ciclón* (Santiago Álvarez) y *Posición uno* (Rogelio París).

#### IV. CARACTERÍSTICAS. MODOS DE HACER

Para Europa es común hablar de la influencia de Stockhausen, el caso Xenakis, los eventos importantes (Darmstadt, Venecia, Zagreb...), y tantos otros factores que se

manejan desde el Continente como constantes formativas, como elementos de continuidad de las vanguardias, es una historia del quehacer diario. Para nosotros, en el otro hemisferio, estas constantes son información (no determinantes en nuestra manera de hacer, pero sí *formantes* en nuestro «repertorio» de referencias, en el balance técnico y estético). Ocuparíamos un espacio y tiempo considerables en pormenorizar las características de nuestra música, lo que creo resolver con brevedad, comentando a grandes rasgos la estructura de tres obras nuestras.

*Relieves*, para cinco grupos de instrumentos, de Carlos Fariñas.

Cinco grupos divididos en los extremos de la sala, con dos directores. Sonoridad directa que pasea por la sala, en forma espacial, el sonido. En el clímax final, una sirena. Grupos compactos de *clusters* en metal, líneas puntillistas atomizadas entre los grupos... aleatorismo controlado.

*Contrapunto espacial no. 3*, para veinticuatro grupos instrumentales, bandas magnéticas y veinte actores, de Juan Blanco. Ruidismo efectivo, *happening* entre los componentes de la obra (actores y músicos), un saxofón camina entre los actores. La voz de un niño grabada directamente dice un texto filosófico. Los actores se mueven entre el público. El peso de la obra recae sobre lo escénico.

*La tradición se rompe... pero cuesta trabajo, para orquesta, de Leo Brouwer.*

Se baja un cartel al público que dice: «En esta obra el público participa.» Se pone de pie un violinista, y ataca el «Presto» de la *Sonata en sol* de Bach, casi en *stretto* un segundo ejecutante toca otro gran clásico (*Gran fuga*, de Beethoven...), formándose una heterofonía con los grandes clásicos que transforma a estos en un nuevo resultado. Comienza a introducirse la sonoridad del autor que logra desplazar a los clásicos... Se anuncia en otro cartel: «Emitir suavemente SSSH con el director.» La heterofonía de los clásicos se convierte en un fenómeno aleatorio parcialmente controlado, bastante igual a mi mundo sonoro propio. Varios meses tardé en analizar las relaciones politonales, politemporales, tímbricas, de los clásicos...

Lo fundamental de una estructura como la de *La tradición se rompe...*, no es el aparente *collage*, se trata de apresar una visión poética: la transformación de los grandes clisés en una contemporaneidad. Es una visión del universo sonoro de todos los tiempos, conviviendo en un mismo instante.

En nuestro siglo, donde la relatividad de las cosas nos permite revivir siglos en minutos, y donde se aprecia la pequeñez del tiempo real de vida, bien merece la pena el disfrute de la cultura (historia) creada por el hombre.

## V. EPILOGO / DESPEDIDA

Nuestro mundo sonoro tiene como apoyo la verdad histórica de un modo de crear, reflejado en toda la obra del hombre de esta mitad del siglo.

En Cuba nuestros puntos de apoyo son bien concretos: el momento histórico-social que vivimos; los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional, solistas destacados, el contacto directo con músicos del mundo entero, y, fundamentalmente, el acto mismo de crear.

La historia de la vanguardia cubana es esta, a grandes rasgos. Está enmarcada en los años presentes, en los años de la Revolución. La historia de la música cubana es otra, de la cual la vanguardia es el último jalón y merece un ensayo aparte, aunque sólo sea para señalar sus puntos esenciales.

*Musica* número 1, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, s/a.

## LA IMPROVISACIÓN ALEATORIA

Se ha discutido hasta lo exhaustivo si la música más trascendente es aquella detallada hasta en sus menores elementos o por el contrario, aquella otra que, fundamentada en la fuerza creadora momentánea, llena con su fuego el papel de lo más auténtico. En esta dicotomía reside precisamente la esencia de la obra creadora.

En la vasta extensión del panorama de la música contemporánea hay grandes figuras alrededor de las cuales han girado innumerables creadores. A su vez, las obras más representativas se convierten en puntos culminantes de la composición musical que son analizadas exhaustivamente a partir de sus componentes técnicos, olvidando a veces la circunstancia que rodea a estos creadores. Circunstancia de orden filosófico-social, ambiental, circunstancia política, de una gran trascendencia como es el caso de Cuba actualmente. Esto, en apretado resumen, es lo que calificamos de vivencia y a la larga influye infinitamente más que la

información técnica (por otro lado imprescindible).

El mundo interior del compositor, por una parte, es la complejísima armazón de mundos teóricos, de academia, de disciplina formativa, de información, todo esto rechazado en lo consciente para dar paso a la «magia», al inconsciente, a la necesidad interior, al mundo alucinante que nos atrapa desde niños (recordemos que todos los niños son creadores). Debemos apuntar que en este siglo donde se dan, en un instante casi, los más grandes adelantos científicos en la historia de la humanidad, donde se llega a los cambios sociales más radicales, la llamada inspiración o se daría por vencida o acudiría a nuevas fuentes. He aquí la raíz del problema. La inspiración ha cambiado de ropaje, no sólo ha cambiado sino que se ha escindido en dos fases radicalmente extremas: el rigor científico, de un lado, y la fantasía más abierta y desbordada del otro.

Desde aquí el hombre, controlado por la civilización, se vuelve a sus fuentes primigenias, a sus impulsos elementales. El compositor, el creador musical, encuentra en las «formas abiertas» (*open forms*) un camino a estas necesidades. La improvisación como parámetro elemental de estas estructuras es, a nuestro entender, suficientemente importante como para exigir un análisis que se le ha negado, que no existe. Parece que el espíritu científico que nos caracteriza



ha olvidado que los factores casuales encajan en las teorías físico-matemáticas de la probabilística, revolucionando las matemáticas modernas y a la ciencia como finalidad.

### LA IMPROVISACIÓN

Hasta ahora en nuestro siglo el concepto de improvisación sólo había encontrado campo en ciertas manifestaciones del folklore, con sus limitaciones propias encaminadas a una exposición virtuosísima del ejecutante sin plantear aparentemente soluciones más complejas en cuanto a la música y no al instrumento. El jazz varió los elementos, no sólo melódicos sino armónicos, pero contando a su favor con el lenguaje tonal empleado en la música desde siglos atrás.

Por una parte es lógico que el arte de la improvisación perezca en los momentos en que la técnica musical encuentra sus máximos codificadores, en donde no escapa ningún detalle a la metodización, a la clasificación musicográfica. Así Bach retornó al arte de la improvisación en el momento en que la erudición musical llegaba a su clímax de enquistamiento, de ahogo; de igual manera los contemporáneos encuentran una senda común cuando la acumulación de sutilezas instrumentales, de «orfebrería» orquestal y de arquitectura minuciosa en lo formal, llega a su último punto

de saturación a través del pos-impresionismo *alla Ravel*, de las estructuras formales bartokianas o del serialismo de Anton Webern.

Al analizar el camino, siempre en espiral ascendente, de los hombres y sobre todo de la obra de éstos, encontramos que, por contradictorio que parezca, las ideas fundamentales que hay que decir o expresar son muy pocas; creo que se pueden sustanciar en unas cuantas obras de cada época que marcan pauta incluso para los «estilos». <sup>10</sup> Ahora bien, ¿cómo fundir la improvisación al lenguaje actual?... El intérprete tiene que plantearse una problemática diferente al concepto puro de interpretación afiliado a sus gustos personales.

Sirvámonos de Chopin y Bach, dos grandes, monumentales improvisadores: Chopin, romántico. Sus frases son un *todo* en el que prima la idea lineal (melódica) pero tratada casi una idea de conjunto, como la visión de un paisaje tratado con enfoque romántico donde las imágenes tienen necesariamente que ser bellas aunque no sean verdaderas.

Bach: todo claro, trazado. Líneas independientes, pero mezcladas con orden como correspondería a un exterior del *Canaletto*, donde la perspectiva, trazada también por Leonardo u otros prebarrocos, anuncia el

<sup>10</sup> Véase nota 1.



orden de los planos, ángulos o dimensiones de perspectiva arquitectónica.

Las leyes básicas de la improvisación chopiniana rodeaban lo esencial del espíritu romántico en música: la línea melódica acompañada de «lo demás». (Permítasenos expresarnos *grosso modo* sacrificando los detalles por la idea general.) En cambio, Bach improvisa a partir del motivo esencial —la bordadura barroca— y su amplificación —la secuencia— en un mundo de reiteraciones constantes donde al alcanzarse un ritmo, éste no se abandona *so pena* de detener la pulsación del movimiento constante (tesis barroca esencial).

El barroco es, en un sentido, el aprovechamiento del espacio, ya sea visual, ya sonoro. De manera fundamental es: el grado de tensión entre las partes o líneas, su elasticidad (en una ocasión nos hablaba Oscar Hurtado en estos términos del barroco arquitectónico).

El espíritu actual es, para su enfoque —como dije en otra ocasión—, sintético, analítico. Nuestro espíritu analítico es aquel que puede abstraer las partes del todo y sacar el máximo de las células, partes que pudieran llamarse en música motivos o células y que en pintura pudiera llegar muy bien del cubismo a la abstracción, y de ésta, a la integración plástica múltiple.

Para el artista actual ya no hay asociaciones que ayuden a entender fácilmente ni

siquiera el pasado mismo. No existen paisajes adecuados para imágenes, tipo *Sinlonia pastoral*. El sonido se ha convertido en algo puro con entidad propia, absoluta, como mensaje artístico. Schönberg escribía en la primera década del siglo sus *Cinco piezas para orquesta*, donde una de ellas, denominada «El acorde cambiante», nos hace oír una misma sonoridad con diferentes grupos orquestales o mezcla de timbres, lo que después haría su discípulo Anton Webern con un solo sonido, sacando el máximo partido al mínimo de recursos.

#### LA IMPROVISACIÓN ALEATORIA

Nos dice el compositor chileno Gustavo Bertera:

La música se ha llenado de azares. Esto no quiere decir que ella haya estado exenta de éstos, pues siempre los ha tenido, sólo que ahora son tantos y tan novedosos, sin ser nuevos, que producen con frecuencia la paralogización del ejecutante que no sabe a qué atenerse. [...] Para salvarse de este traicionero océano de imprevistos, el ejecutante ha debido *reanudar su perdido contacto con la música*, pues la permanencia de las prácticas tradicionales le permitieron mecanizarse durante cuatro siglos en un sistema que hoy se

tambalea y que sobrevivirá en una parte pequeña por el exceso de detalles que posee, que sólo tienen una importancia estilística histórica.

La información del ejecutante y su cultura andan de la mano. Esto se hace imprescindible, ya que la enseñanza académica tarda en incorporar la teoría y práctica de los elementos de la música «última», unido esto a la hipertrofia de la tradición histórica entendida como clásica.

Se nos hace necesario ordenar en forma de tablas los parámetros aleatorios más elementales para la ejecución de la música más actual de nuestro siglo, en donde la improvisación es factor esencialísimo.

2. Duraciones dadas { sonidos a elegir,  
matices a elegir.
3. Matices dados { sonidos a elegir,  
duraciones a elegir.
4. Secuencias múltiples { a) en orden libre (no dado) y continuado;  
b) para seleccionar una/alguna de ellas;  
c) para simultanear en varios medios sonoros;  
d) para simultanear por varios ejecutantes.
5. Explotación tímbrica instrumental { métodos no ortodoxos de ejecución cuyo propósito no es sólo a) la ampliación del recurso instrumental sino b) la transmutación de su funcionalidad en dimensiones sonoras inexploradas.
6. Tiempo { aperiódico { sin rítmicidad fija { anulación del concepto periodicidad como resultante de la visión causal y determinista del universo (ordenatoria y no coordinatoria)  
politemporal { diversos tiempos sonoros simultáneos.

7. Incorporación de factores extramusicales de tipo sensorial y psicológico.

8. Juegos de ordenamiento matemáticos para la «forma prefijada» de la improvisación alcatoría (forma de control parcial de la improvisación).

- a) actitud física como «acción» creadora;
- b) estados de ánimo prefijados (que generan en la ejecución resultados expresivos);
- c) movimiento y desplazamiento del ejecutante como recurso de espacialidad sonora.

El aleatorismo en música es el aporte de las ciencias matemáticas probabilísticas al arte sonoro que no puede seguir basándose totalmente en la periodicidad causal y determinista. El acontecer sonoro probabilístico ligado a las leyes del azar, fusiona los conceptos del creador con las fuerzas prácticas de realización del intérprete, quien pone su caudal expresivo e ideas a funcionar, convirtiendo el hecho muchas veces mecánico de tocar en el hecho vivo de recrear.

En un plan aleatorio de los más elementales, el compositor sugiere alguno o algunos de los elementos composicionales (alturas-relaciones de tiempo-intensidades) y el ejecutante con esas bases improvisa, o más bien, amplía y crea. Cada estructura sonora puede «moverse» con tiempo dado o libre.

Demos algunos elementos de la tradición que neutralizan la capacidad improvisatoria en la actualidad:

1. Elementos rigurosos estilísticos { afinidad con el gusto del pasado intérprete.
2. Estructuras formales regulares { gran período, período, semiperíodo, frase, semifrase, motivo o célula...
3. Concepto de supeditación de diversos parámetros a uno fundamental (como por ejemplo: el ritmo para la música de origen africano, la línea melódica para el género canción o el encadenamiento armónico para el jazz *standar*).

4. Las divisiones métricas exactas: ritmos periódicos reiterados.

Algunos elementos de las tablas anteriormente enumeradas los hemos sustanciado sin referencias teóricas previas, a pura imaginación, lo que hace posible una nomenclatura más precisa, o quizás, más ordenada y completa; a su vez, estas tablas pueden tomarse también como referencia para la composición. En este caso la autenticidad del producto depende de la madurez de asimilación de estos elementos por el compositor.

Algunos críticos e historiadores han expresado en una generalización ideológica sobre el siglo xx:

...el arte musical de los años que vivimos, pasa por una crisis [?] en muchos puntos análoga a la que parece amenazar a la civilización de la era atómica, crisis donde se advierte que lo que logre sobrevivir apenas guardará algunos caracteres que definan el estado de cosas anterior.

No estamos de acuerdo en que nuestra época sea de crisis, si miramos con perspectiva revolucionaria y a la vez con la visión de transformar al mundo. Nuestra época ha demostrado poseer una inmensa plenitud de vida que se ha visto reflejada en el estado de cosas actual. Nosotros preferimos,

sin vacilar, un minuto de plena intensidad a décadas enteras de laxitud, cómodamente monótonas. La manera de aprehender la «vida» en un suceso momentáneo, le concede a la improvisación y a la «forma abierta» el derecho de titularse «el medio condensado de más intensa comunicación» en el arte de la música.

*Revista Unión* número 4, año X, diciembre de 1971.



## LOS SISTEMAS DE GRABACIÓN EN LA MÚSICA POPULAR

### I

En tanto que la música popular tiene un desarrollo de sus formantes enteramente tradicional, se iguala a la música correspondiente al siglo XIX europeo; por lo tanto, se relacionan estrechamente los elementos constitutivos de ambas músicas y sus funciones. Las funciones de la armonía, el ritmo, la melodía, el timbre y la dinámica, son idénticas —tanto en la música popular actual como en la clásica o «cultiva» en el siglo pasado.

¿Cuáles son las diferencias entre la música popular y la cultiva contemporánea?

—En esta última, los formantes se transforman cualitativamente.

—Los elementos melódicos se cambian en lineales.

—Los armónicos, en texturas o bloques.

—Los rítmicos, en consecutividad aperiódica (por citar sólo un ejemplo de los múltiples tratamientos del ritmo).

—El timbre se enriquece y transforma al extremo de la distorsión sonora del propio instrumento —sin hablar de la música electrónica.

Y, por último, la dinámica se intensifica en sus extremos, hasta tener más de diez gradaciones de volumen (desde *pppp* hasta *ffff*).

En esta etapa de la música contemporánea cultiva, la transformación de sus elementos se vuelve más compleja a la percepción, puesto que la evolución del lenguaje musical busca un nuevo ordenamiento de los materiales sonoros y da como resultante una *nueva sintaxis*. Sería la diferencia entre la poesía contemporánea, de una parte, y el género policíaco o el artículo periodístico de la otra. Un epigrama de Cumming o un poema letrista de Jandl tienen más en común que un policíaco de Mike Spillane o un artículo periodístico de Harold Schönber (considerando, obviamente, al policíaco y al reportaje como formas populares de la información escrita).

Y es que la gran contradicción en la clasificación de *las músicas* reside en no catalogar a las mismas *por sus funciones sociales*, sino por géneros y estilos solamente. Este «pecadillo» manierista —como diría quizás Lezama Lima— es la herencia del análisis historicista inherente a la cultura europea. No hay que romper con este pecado histórico, sino unirlo a otros muchos y

ampliar nuestro conocimiento del árbol de la ciencia.

Ahora bien, cuando hablamos de clasificar a la música por sus funciones sociales, nos estamos acercando al tema que nos ocupa: la música compuesta o «arreglada» para la grabación. Ésta es una música en «función de»; en este caso, en función de la reproducción mecánica por aparatos lectores (cinta magnética, placa...).

Analicemos algunas cuestiones de fondo. En primer lugar (y como punto fundamental) la dicotomía «música clásica-música popular»; tenemos el hecho de que la música clásica —la música-historia— es sólo música para escuchar, para ser recibida; la música popular tiene una función práctica, para ser actuada. Esa función activa se refleja en tres formas de realización, en las que toma parte el consumidor de la misma:

1. La canción. Que sirve para que el público cante para sí mismo.
2. Elailable. Cuya función es obvia para tener que describirla.
3. El instrumental. Que asume el papel —quizás mal enfocado— de acompañar al hombre en muchas de sus tareas cotidianas de la vida social, donde la tarea de *escuchar* propiamente, como un ejercicio intelectual de disfrute artístico importantísimo, ha sufrido los embates de la agitada vida moderna.

De estas tres funciones inherentes a la música popular, la canción y elailable han acaparado en nuestra sociedad la atención directa del consumidor, en tanto que su función es eminentemente práctica y vital.

## II

Esta breve definición de las funciones de la música popular, nos permite abordar los problemas técnicos de realización en el terreno de la grabación —principal vehículo para el consumo masivo de la misma. Indudablemente que hay zonas de la información tecnológica en las cuales hay diferencias, tanto en el uso de la tecnología, como en el significado y funciones del producto.

Lo primero que debe tener en cuenta el realizador musical —ya sea el compositor, arreglista o autor— es: dónde se inserta la música en cuestión, si en la canción, en elailable o en el instrumental para escuchar solamente. En estos matices reside el éxito verdadero de un número musical. Un número mal enfocado en sus funciones, pierde vigencia. Puede ser muy bueno musicalmente, pero se confundieron sus significados, y deja de ser, por tanto, efectivo. Por ejemplo: citando el repertorio de los Irakere, entre otros, en concierto, la *Misa negra* o el *Concierto* para clarinete y orquesta de Mozart (versión de Paquito D'Rivera) tuvieron una aceptación total, en tanto que unailable sensacional como *Yaguanile*, tuvo

poco impacto. Si cambiamos de escenario y nos mudamos a las pistas de bailes de La Tropical, el efecto hubiera sido lo contrario.

Ya en el terreno técnico de la grabación en multipistas, la orquestación sufre un análisis complejo, así como transformaciones importantes.

1. Hace tiempo que la orquestación ha dejado de entenderse como familias genéricas de instrumentos: vientos, cuerdas, teclados, percusión, etcétera, para reagruparse en secciones. Estas secciones nacen, al igual que los géneros populares, de su función: sección de ritmo, de *background*, electrónica (o tímbrica), sin que, por supuesto, dejen de existir las secciones de metales o cuerdas, con su perfil concreto —los ponches rítmico-tímbricos del metal, el colchón sonoro de la cuerda, etcétera.

2. El caso más revelador es el de la sección rítmica, compuesta básicamente —como es sabido— por teclados, guitarras y percusión.

3. Ahora bien, todos sabemos que estas mismas secciones tienen lugar en el arreglo «en vivo». ¿En qué reside la diferencia con el arreglo para la grabación en multipistas? Primordialmente, en que el fenómeno acústico natural sufre un cambio en la repartición del espectro y del volumen.

En la época de las jazzband, por ejemplo, cada familia ocupaba su mejor registro: los saxos, en el medio-grave; los trombones,

medio-agudos se repartían con las brillantes trompetas —en el agudo—, las remarcas, ponches, riffs y todo lo que «valía y brillaba» (claro que estas son generalizaciones, puesto que parto de los clisés, para trascenderlos «a posteriori»). Hoy el formato popular se ha reducido. Los instrumentos electrónicos remplazan a los grandes conjuntos, y los pedales añaden timbres que hace veinte años constituían el arte de orquestar y mezclar. Por si fuera poco, el sintetizador añade todo lo que faltaba, en un solo bloque. Sin embargo, como la vida cultural se mueve en el mismo sentido dialéctico de la ley de unidad y lucha de contrarios, en otro momento determinado de la evolución volveremos al timbre natural —como quien dice, para «refrescar»... , pero no nos metamos en disquisiciones estéticas, y volvamos al tema central.

4. Decíamos que el espectro o registro sufre un cambio conceptual, puesto que podemos separar una flauta contralto de una orquesta con toda nitidez, a modo de ejemplo.

### III

Las características de la tecnología de grabación con multipistas, son:

1. Permite grabar las secciones separadas —comenzando por el continuo rítmico como clisé tradicional. Esto convierte a la sección rítmica en una joya de orfebrería, que indi-



rectamente beneficia, en escala mundial, a nuestros formantes rítmicos cubanos, y, por ende, afroantillanos.

2. Permite incorporar o eliminar, sacar a primer plano o esconder tal o más cual sección.

3. Permite ecualizaciones particulares de cada sección o formante sonoro, incluyendo la voz (o voces). O sea, el embellecimiento o la nitidez, el empaste, el eco, el filtraje del sonido; a modo de ejemplo —banal, pero claro— tomemos una voz en estribillo de eco, la frase: «te quiero», repetida seis veces, la primera, tercera y quinta, en una pista, mantienen timbre normal; la segunda, cuarta y sexta, que serán los ecos o respuestas, se ecualizarían (con malicia) a través del eco y del filtraje telefónico en otra pista, alternando, para más riqueza, un eco con una voz filtrada. . .

4. Las multipistas permiten el *cross fade* o *loop*, en donde una pista X nace y desaparece sucesivamente. En este caso, el efecto de distanciamiento sonoro se trabaja con los llamados continuos, conocidos en lenguaje teórico como «figuras pedales».

5. Las multipistas también ahorran costo y posibilitan una utilización más racional (y con mayor calidad) de la fuerza de trabajo; con cuatro u ocho buenos violines, tendremos ocho o dieciséis, sobregrabándolos.

6. En fin, hay un sinnúmero de recursos entre los cuales se puede contar con los

llamados «efectos especiales», que son producto de la imaginación creadora del artista; como grabar a doble velocidad, hacer efectos de *wao* con solo mover «cuidadosamente» el control de entrada a la consola. Por ejemplo, en un viejo arreglo que hice a una canción de Pablo Milanés, la trompeta fue grabada a velocidad lenta, y dio como resultado una octava aguda, y al hacerlo al doble del tempo, resultó una trompeta sobreaguda.

En otro, un colchón de cuerdas daba una intermitencia de carácter electrónico. . . En fin, que existe un sinnúmero de posibilidades.

#### IV

Las leyes básicas de la orquestación para grabar en multipistas, tienen que ver con parámetros que provienen de la música electrónica, nacida a principios de la década del 50 en los laboratorios de la ORTF (Organización de la Radio y la Televisión Francesa).

Una serie de leyes básicas de este sistema son:

1. Se graba *full sound* en el *gaining* o ganancia de entradas a la consola; de manera que el músico no se esfuerza ni hace dinámicas, como regla general. La dinámica se hace en la *mezcla* final de las pistas. El músico sólo produce su mejor sonido y esto es susceptible de análisis y reinterpretación



a la vez. Veamos: cuando hay deficiencias técnicas como nos ocurre con las cuerdas, y muchas veces con los metales, éstas se solucionan, en lo posible, con el concepto del *sonido* para grabación.

Las dos deficiencias de las cuerdas son: afinación y disparidad en el vibrato, de manera que, limitando el registro agudo o la movilidad de la cuerda y adecuando las articulaciones violinísticas y no pianísticas para la misma, aliviamos el grave problema de la afinación. En cuanto al vibrato, éste responde a un falso concepto de la belleza del sonido, que tiene su solución en la grabación *sin vibrato* o *appena vibrato*. De esta forma la belleza del sonido le da la ecualización y el eco en la mezcla final.

El defecto general de nuestros metales es uno solo: tocar duro para hacerse oír en vivo. Esto se elimina con las multipistas.

Con estos ejemplos se nos aclara rápidamente el concepto de dinámica y de timbre en general.

2. El otro gran secreto de las multipistas es que nos obliga a *orquestrar con nitidez*. . . ¿En qué consiste?

a) Un deslinde cuidadoso en cuanto a las funciones de cada sección. La sección rítmica —que no quiere decir que *siempre* haya ritmo— se debe clarificar al máximo: revisar las alturas de la batería, afinar los otros parches de manera que una tumba o un tímpani no se enmascaren con el ton-

ton; se ecualizan a través del espectro todos los componentes de la sección rítmica, desde el triángulo —sobregado de los metales-percusión—, pasando por platos, hasta bongoes, caja, tumbas, tontons, bombos. . .

La guitarra rítmica cuidará el registro de su «rayado», en tanto que la tercera guitarra armónica repetirá los acordes con los teclados en el registro medio. . .

L. Battisti, Steve Wonder, B. Straisand, Gaetano Veloso, Belafonte, ABBA y otros, pero sobre todo los primeros, trabajan cuidadosamente la repartición acústica de sus secciones rítmicas, al extremo de contratar arreglistas para dicha sección, que comparten el arreglo con otros orquestadores.

Lo mismo ocurre en las otras secciones con sus matices particulares. Por supuesto que estamos hablando de arreglos vocales; sin embargo, podríamos decir lo mismo de bailables o de instrumentales, con la diferencia de que universalmente hay la tendencia de integrar alrededor del bailable las otras variantes, por una razón socioeconómica. Esto merece un pequeño aparte.

El principal consumidor de disco es, hoy día, el joven, sin entrar a dilucidar realidades políticas particulares, como la Revolución Cubana, en sentido positivo, y el apartheid surafricano o las luchas político-religiosas del Reino Unido, de la otra parte; hoy, el joven, mundialmente hablando, no tiene una unidad económica tan plena como

el adulto —no hablemos de la crisis capitalista— de hecho la personalidad social-individual del joven adolescente carece de identidad económica independiente, en una edad en la cual la formación del carácter y la personalidad dependen cada vez más del conjunto social.

Analicemos brevemente a nuestra juventud insertada en el seno de la Revolución a través de un caso peculiar: la ESBE (Escuela Secundaria Básica en el Campo). En esta pequeña sociedad, la juventud convive el noventa por ciento de su tiempo con su propia generación, puesto que los profesores son apenas unos años mayores.

En la formación del carácter de este joven, ser un buen bailarín o destacarse en actividades específicamente juveniles es de vital importancia, y un índice calificador innegable.

Este hecho social se produce de manera aguda y trágica en el capitalismo, y el mejor ejemplo sería ver el filme *Fiebre del sábado por la noche*.

Esta situación económica y social se traduce en la necesidad de satisfacer esta demanda a través de los medios de reproducción masivos, y su solución tiene unos diez o doce años: la «discoteca», o sea, el paralelo del cabaret o club nocturno, con el índice de calidad e información máximo y centralizado.

A modo de ejemplo: las cifras de 1978 de la EMI:

Actividad: manufactura, venta en escala mundial de discos, cassettes, equipos electrónicos, telecomunicaciones, radar, microelectrónica, automatización, sistemas de seguridad, radio, TV, programaciones, distribución de magnéticos y de filmes, etcétera. Parte relativa a la música: cincuenticinco por ciento.

Las cifras son contundentes: de ese cincuenticinco por ciento de una gigantesca multinacional, las tres cuartas partes son de música popular.

Esta explicación basta para retomar la atención sobre el **bailable popular**. Volvamos a las leyes básicas de la tecnología de multipistas.

3. El orquestador debe formar un equipo con su solista, el grabador y con su productor, que viene a cumplir el papel de director artístico, indirectamente. Conocerán el número, carácter de la letra, personalidad del solista, etcétera, o en el caso de instrumentales, su función (bailable o no).

4. El equipo debe tener claro el concepto y el «tema» del disco (sobre todo en el caso de LP o cassettes), ordenamiento, tonalidades, números de «relleno» —llamados así—, números *hits*, transiciones (si las hay), en fin, un concepto global para no caer en el defecto de la sucesión de canciones o números que obliga al consumidor a oír de manera fragmentada su disco.

5. Desde el punto de vista estrictamente musical nos quedan algunos puntos fundamentales.

En ningún caso los formantes de la música (ritmo, *background*, etcétera) desaparecen. En todo caso se transponen o cambian de área o sección.

Un caso inteligente es el de Barry White que de vez en cuando traslada su estribillo rítmico básico —no todo el complejo rítmico, sino el básico, repito— a las cuerdas, en cuyo caso se graban como base rítmica los violines.

Este aspecto de la transposición o traslado de los formantes, o más claramente, el cambio de funciones de las secciones en determinado momento, es parte del concepto de la variedad inherente a toda creación, por sutil que parezca.

La debilidad de muchas secciones rítmicas consiste en *no cambiar* ni «refrescar» ritmos, secciones, apoyos, breaks, ponches, e incluso secciones completas. Se ha dicho que la música cubana actual *se repite*. De ser así —que lo creo—, en lo anteriormente expuesto encontramos una razón de esa repetición.

6. Finalmente, la grabación nos permite la *transformación* de algunos clisés y no la *eliminación* de ellos. En música popular los clisés forman parte del código de lenguaje de ese mensaje concreto que es la música popular, y sólo resta considerar los otros formantes y pensar un poco en el aporte

indudable de la música contemporánea culta, reflejado en el modo de operar con esos formantes, como son las texturas armónicas, la distorsión tímbrica, la superposición de columnas de sonido, la disolvencia o *fade out*, y tantas otras maneras de seguir tratando al contracanto, al ritmo, al *background*, a las introducciones, los puentes, las codas, los estribillos, etcétera.

7. Propongo leyes de equilibrio que yo he usado en toda mi música y que no son «inventos» sino resultado de la historia:

a) Que los formantes o elementos tradicionales *no* pueden ser *siempre* tradicionales.

b) Que los formantes transformables se equilibren en cantidad y significado cualitativo con los estáticos.

c) Recordar, finalmente, un viejo axioma medieval que dio origen al contrapunto de Palestrina, que dice: «Cuando una parte de las voces se mueve, la otra queda quieta, y viceversa.»

## LA MÚSICA EN EL CINE CUBANO. UN AÑO DE EXPERIMENTACIÓN

### OBJETIVOS

¿Cuáles deben ser los valores principales en la música para el cine? «La primera virtud que debe tener la música para el cine *es no estorbar al film*», respondía yo a una entrevista en la publicación *Cine Cubano* hace más de seis años.

Me gusta pensar que la música puede considerarse u oírse por sí sola, mas no es esa cualidad la esencial: el compositor debe acostumbrarse a pensar que su música es complemento de un todo y no lo más sobresaliente.

El ICAIC a través de diez años de creación ininterrumpida ha sondeado formas de comunicación entre el director y el compositor, que van desde el diálogo personal hasta el trabajo de equipo, con todo el colectivo creador participando en el plan de trabajo. En esos diez u once años, unos cuantos

cientos de películas han sido realizadas por el ICAIC (sin contar casi quinientos noticieros) en donde la metodología ha sido apropiada y efectiva gracias a un sentido de libertad creacional propuesto a cada elemento creador con una sola premisa (implícita, diría yo): «...dentro de la Revolución, todo: contra la Revolución, nada [...]».<sup>11</sup>

### PROBLEMAS

Sin embargo, encontramos que, en gran medida nosotros los compositores, por falta de un cierto rigor cognoscitivo del cine y por otra parte, los creadores (directores) cinematográficos, operando con el mismo fenómeno a la inversa (o sea el desconocimiento de los principios del arte-música), podemos llegar a producir un subproducto sin interrelación totalmente coherente.

### ANÁLISIS

Los valores estéticos cambian, se renuevan. Sonreímos ante la aparente ingenuidad de la conjunción imagen-música de algunas películas que alcanzan ya treinta años de edad. Incluso obras maestras como el *Ciudadano Kane* y lo mejor de Hitchcock de

<sup>11</sup> Fidel Castro: *Palabras a los intelectuales*, La Habana, 1961.



hace veinte años parecen «viejas» obras; no tanto por la caducidad de un vestuario como por un balance sin equilibrio de elementos estéticos desactualizados, tales como música y atmósfera dramática, por ejemplo. En suma, por la falta de correspondencia semántica en el múltiple lenguaje total «imagen-música». Sería apartarnos de nuestro estudio e imposible de contener en un breve estudio-artículo hacer el análisis de la transformación de los medios de comunicación en los últimos veinte años o en los últimos cinco, pero, en cambio, sí podemos enumerar sus esencias. El lenguaje artístico de hoy es o debe ser:

1. Antirretórico y económico.
2. Imaginativo y no redundante.

Veinte años atrás la relación del arte cine-música *no contenía* estos lineamientos antes mencionados y se apoyaba mutuamente en analogías, o sea, los procedimientos cinematográficos, tanto como los musicales, se estructuraban con una sensación de totalidad e independientes uno del otro. En suma, que al extraer la música de una película notamos que [la partitura había sido compuesta con todos los ingredientes de la «música de concierto» (para ser oída) y que muy bien podía pasarse sin la imagen. Hoy, la visión de un arte integral no excluyente —el cine— obliga a dosificar todos los parámetros implícitos, con un sentido de equilibrio formal: guión + imagen + teatro + música + palabra = cine. Sólo

que ese signo «igual» no refleja una simple suma en términos convencionales sino un proceso de interacciones que resulta en salto cualitativo y nuevo medio de expresión.

#### LA MÚSICA COMO CULTURA NACIONAL

El ámbito cultural y artístico cubano inmerso en el contexto revolucionario, se plantea problemáticas propias en cada uno de sus mundos creativos; por tanto el ICAIC crea el Grupo de Experimentación Sonora (GES) que se plantea el estudio-investigación-desarrollo-creación del problema musical, no sólo insertado en el cine sino también, y fundamentalmente, como arte-música *per se*.

Algunas líneas fundamentales del GES:

1. La música *pop* actual.
2. Elementos esenciales de la música cubana.
3. La canción actual (y su fuerza de comunicación social).
4. El fenómeno *beat* (yeyé) en la música *pop*.
5. La relación, en música, entre Brasil y Cuba.
6. La forma (o formatos) de sonoridad actual.
7. El arte trascendente. Su importancia.
8. El arte momentáneo. Su importancia.
9. La experimentación electrónica aplicada en música popular.
10. El jazz.

11. El arte «abierto». El *happening* (arte casual) y su posible cohesión social.

En nuestras investigaciones en el campo de la música hay «ciertas» «reglas del juego» que continúan en estudio y desarrollo y que por tanto sería prematuro enunciar, dada la juventud de las mismas. No obstante, nuestras experiencias específicas de la música para el cine contienen análisis de cierta madurez, como para arrojar alguna luz en este campo.

LA MÚSICA EN EL CINE

En el gráfico I vemos la red que propone el GES y que parte desde la investigación (información) y pasa por la creación misma llegando hasta el producto terminado.

Por supuesto, alguna terminología es condenable —como los términos *folklore* y *música seria*, por ejemplo—, pero a falta de soluciones etimológicas nos referimos a estructuras del lenguaje convencional para ser entendidos. De aquí se desprende la necesidad de codificar un lenguaje técnico operativo que renueve estos mismos términos puestos en duda por su ineficacia. Esta es una parte casi insignificante del volumen de estudio que se plantea el GES. El cine presenta tipologías diferentes que demandan diversos métodos de composición y de *approach*, en lo que a música se refiere. La experiencia nos hace recordar que el compositor no puede hacer «música de con-

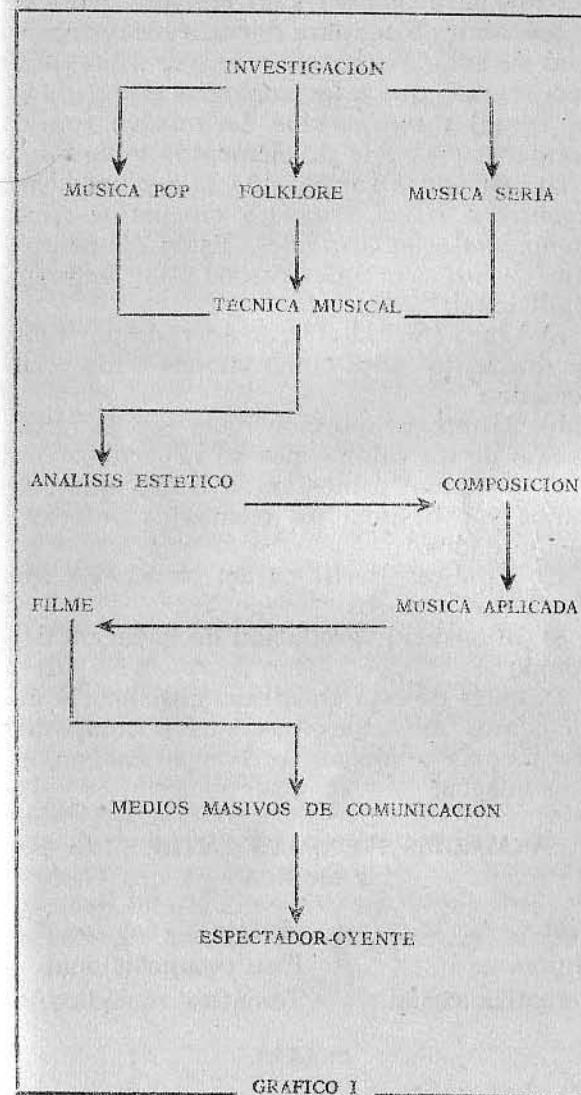


GRAFICO I

cierto» para el cine sino «música para el cine». Ahora bien, para dar una idea conceptual de esto, es preciso referirse a las diferencias más que a las analogías entre *música* (pura) y *música-cine*. La música (pura) contiene una serie de elementos inherentes a su estructura formal *que se repiten idénticamente en el lenguaje cinematográfico como analogías formales*. Estos elementos son, dichos a grandes rasgos y en lenguaje tradicional:

a) Línea (melodía): considerada por más de doscientos años como «tema» o material temático.

b) Ritmo: proporción dada por la reiteración de un valor o por su negación.

c) Armonía: atmósfera o trama que circunda y cohesionan los elementos anteriormente dados.

d) Timbre: perfil característico de los elementos sonoros.

e) Intensidad: gradación de la fuerza del sonido.

Después de esta clasificación primaria de elementos musicales pasamos a comparar las formas análogas de la música con el cine-imagen.

#### ANALOGÍAS FORMALES ENTRE CINE Y MÚSICA

Cine	Música
Guión.	Plan compositivo.
Temática visual.	Temática melódica.

Ritmo de imagen. Ritmo sonoro (*tempo*).

Fondo de locación (*background*). Atmósfera sonora (armonía, también llamada *background*).

Atmósfera dramática. Intensidad sonora (dinámica o matiz).

Edición. Composición.

Las formas análogas plantean una identidad tal entre sí, que sólo logran *redundar* (anti-arte). Por tanto, en música para cine se evitará utilizar una estructura musical que contenga de manera redundante, pleonástica más bien, los parámetros análogos entre cine y música.

Esto hace que se musicalice preferentemente para el cine dentro de lo que los directores llaman *música en contrapunto*, o sea, una música que no subraya ni en ritmo ni en carácter los elementos preponderantes de la imagen, pero sí se identifica, de manera indirecta, con elementos secundarios de la misma: como pudieran ser los «fondos» (locación al aire libre, cerrada, de noche, con lluvia...) o un registro sonoro de los ambientes naturales que provoca amables analogías de registro sonante. Identificar la música con algún aspecto secundario de la imagen cinematográfica da un saludable equilibrio formal o estructural, el cual no debemos obviar nunca. No olvidemos las leyes fundamentales de la Mor-

fología, observadas no sólo en la obra del hombre, sino en la naturaleza misma.<sup>12</sup> Sabemos que ninguna forma se repite idénticamente en absoluto, pero por principios que llamamos *de equilibrio*, hay proporciones que se ven reflejadas formalmente y en cierto modo analogizadas. Véanse las proporciones geométricas de los cristales de nieve o de los caracoles, flores y organismos marinos (medusas, estrellas de mar...). Ahora bien, la oposición *equilibrio-movimiento* es la que dota a la vida de su poder de transformación y enriquecimiento continuos. Recordemos la vieja ley dinámica del contrapunto que recorre la historia de la música desde Palestrina hasta nuestros días: «cuando una parte de las voces se mueve, la otra queda quieta, y *viceversa*.» Citemos igualmente el «principio de Curie»:

Para que un fenómeno pueda producirse en un medio es necesario que no existan en ese medio ciertos elementos de simetría (la causa del fenómeno es la *disimetría*). En un medio perfectamente homogéneo e isótropo, *no hay ninguna razón suficiente para que se produzca un cambio*.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Matila Ghyka: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1953, pp. 119-121.

<sup>13</sup> Matila Ghyka: Op. cit., p. 115.

Como vemos, la investigación en todos los campos relacionados con la música (prácticamente *todos los campos del conocimiento del hombre*), afirma aún más la intuición creadora. Esto lo comprobamos con los jóvenes integrantes del GES que cuestionan, por principio, la concepción simplista de que componer una pequeña canción es una sencillez, cuando no una bobada (según las jerarquías «pensantes» del opinante). El mismo hecho *simple* de componer una canción, implica, además del talento y la necesidad de crear, una *inmersión* social en los problemas del hombre. Problemas que van desde el concepto libertad o el «no morir de hambre» hasta el amor o «la superioridad de la mariposa sobre el cañón (que no vuela)». Pero además, un conocimiento de la canalización correcta del arte por medio de la comunicación.

Sabemos que un país del Tercer Mundo, en desarrollo, necesita un vehículo directo de comunicación artística y que ésta —hasta tanto la práctica consecuente de la cultura por las masas no sea plena, encuentra momentáneamente sus medios a través de la simple canción, mejor que en las formas sinfónicas complejas, por ejemplo. Este contexto debe ser ayudado con un pensamiento comparativo que por su rotundidad me parece efectivísimo. Así como la canción *comunica* más rápido que la obra sinfónica, la página sobre la economía política del



diario informa con más celeridad que *El capital* de Marx. Por supuesto, en ambos casos la aspiración es llegar a leer a Marx, así como escuchar a la orquesta sinfónica masivamente. Mientras tanto, aplíquense las formas de comunicación más efectivas y en forma total y simultánea.

Unido a la investigación está el disfrute de la obra.

Junto a sesiones de análisis exhaustivo, el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC plantea sesiones de sabrosa audición y ejecución realmente desalienantes, obrando así, a través de la controversia, el camino del desarrollo. Cuando todo ser humano se sienta creador en su trabajo, desaparecerán todas las formas de enajenación violenta de la faz de la tierra. Entonces habremos ganado el calificativo verdadero de «seres humanos».

*Pensamiento Crítico* número 42, julio de 1970.

## LUCÍA EN TRES MOVIMIENTOS

*Lucía* es vida y pasión de una mujer cubana y su circunstancia histórica. Esta película es importante para nosotros. Nos plantea un retorno a nuestra cultura y a nuestro «sentido trágico de la vida». Y la música, ¿qué hace, qué representa...?

### EL SENTIDO DE VERDAD EN MUSICA O EL COMPOSITOR BUSCA SU METODO

Después que Humberto Solás me define claramente la importancia de la música en el filme, siento un impulso inicial: no pensar, no intelectualizar; sin embargo, cada parte de la trilogía planteaba diferencias en su contexto. ¿Cómo unirlos...?

La solución va saliendo intuitivamente. La música sería el otro yo de *Lucía*, su cultura, el amor mismo, la muerte misma.

A *Lucía* 1895 la enseñaron a coser, a bordar, a tocar el piano. Ésa es toda su cultura finisecular, y en el piano tocaría a Schumann, más íntimo, más delicado. La verdad histórico-musical en el siglo pasado es

el piano. Ya está la primera razón intuitiva. Esto me obligaba, en cuanto a la forma, al planteamiento siguiente:

La primera Lucía y su historia, están representadas por el piano. Un instrumento debe identificar a cada época de Lucía, no sólo eso: debe identificar su momento histórico-social. Así, la Lucía de los años treinta se enmarca a través de la flauta; y la tercera Lucía, con la guitarra.

Los años treinta en Cuba siguen permeados por el danzón y su orquesta de flauta y violines, quienes en su costumbre de citar a los clásicos, reviven trozos de ópera y pasajes de conciertos. Ésta es la atmósfera que rodea culturalmente a la segunda Lucía. El charleston y el two-step comienzan a declinar y la propia angustia revolucionaria crea la necesidad de reafirmar la nacionalidad, como otra manera paralela de luchar contra el régimen de Machado, etapa cubana y primitiva del gorilato latinoamericano.

Lucía siente el danzón como trasfondo; es por eso que en la música debo sugerir, con toda la sutileza requerida por la trama, algunos «baqueteos» y «fiorituras», que para el cubano no pasan de largo.

#### CRÍTICA DE LA RAZÓN SONORA O CONCLUSIONES SOBRE EL FOLKLORE

Antes de comentar a grandes trazos la tercera Lucía, hay que situar conceptos que,

sin pedanterías, entran en el terreno de lo estético.

El dato folklórico lleva el peligro repartido de la manera siguiente:

a) Todo folklore lleva un ritmo. Todo ritmo lleva al agente a repetirlo. Todo ritmo musical traspasado al oyente, aleja a éste del ritmo de la imagen.

b) La cita folklórica (o popular) literal, soporta una melodía con letra o no, como substrato. Ésta, con su carga de vivencias para el espectador u oyente, «distancia» o más bien separa al último del contexto de la película.

Por esos motivos es que traté lo popular como datos simples, cuya función es recordar, más que representar.

#### EL DISCURSO DEL METODO O IR DE LO CONOCIDO A LO DESCONOCIDO

¿Qué método seguí para llegar a todas esas conclusiones? ¿Fue una reflexión aguda o fría, o por el contrario, surgió con el calor espontáneo de la intuición...? El proceso mismo dirá el método a seguir:

La primera película que musicalicé fue Lucía 196... que con la premisa formal impuesta por el libreto, se apoyaba en *La guantanamera*, de Joséito Fernández, que narra como en los tiempos afortunadamente idos en la «crónica roja», los sucesos o asuntos (tradición heredada del romance español, aunque los trovadores lo ignoren).

Esto, en principio, me provocó la necesidad de orquestar una *Guantanamera* distinta y cubana (no tan sonora como la de la Orquesta de Música Moderna) que no podía ser ni el producto excelentemente terminado de la importación, ni la elementalmente original del autor. Por otra parte situaciones secundarias me llevaban a utilizar determinadas atmósferas populares vigentes en esta década, cuya pequeña elaboración —pero en definitiva elaboración— puede quizás garantizar una supervivencia de algunos años. Además y lo que es más importante, no puedo representar el mundo cultural de Lucía 196... , porque sencillamente no existe. Represento su carácter histórico.

Después, casi como si fuéramos retrocediendo en la historia, trabajamos en Lucía 1932, mucho más compleja, por calar más hondo y con menos recursos de «espectáculo sonoro». Hay aquí momentos donde lo grandilocuente está tratado a la manera de *grande Overture*, como en las escenas de huelga, donde Meyerbeer, más que Wagner; o Von Suppé, más que Beethoven, son creados por mí, exigiéndome un rigor para no rechazar lo rimbombante como símbolo esencial de ese submundo de la cultura popular de las primeras décadas. Me hago la siguiente pregunta:

¿No dañará o confundirá esa pompa y circunstancia (recordemos la serie de marchas de celebración de Elgar, el compositor in-

glés) aparentemente puesta al servicio de la honesta, épica y emocionada huelga...? Vale no confundir los términos. La música representa el mundo cultural de los que hacen la huelga, no a la huelga misma. Pero más importante aún es simbolizar a Lucía.

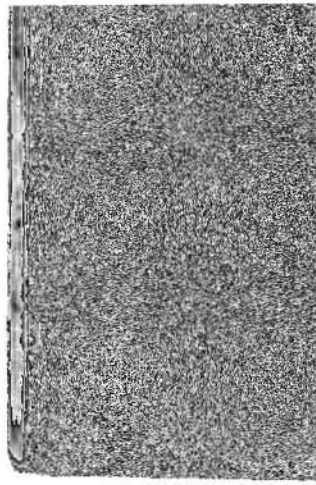
Para esto, la atmósfera chopiniana es ideal; recuérdese que Lucía lee a Martí, o más bien lo recita de memoria. La flauta y la tranquila orquesta en variaciones sobre un *leitmotiv* (tema de Lucía 196...), representa a la serena y enamorada mujer, mientras que las fanfarrias sinfónicas representan la angustia revolucionaria colectiva.

Y llegamos a Lucía 1895.

#### ALGUNAS DIVAGACIONES SOBRE LA TRASCENDENCIA DEL ARTE

Toda obra de arte pretende quedar, o por lo menos así lo quiere el autor. Pero en esto desempeña un papel determinante un solo factor: lo universal. Lo universal no se encuentra en el cosmopolitismo o en una temática «sin fronteras». Aún no se ha encontrado soluciones ni teorías para determinar la trascendencia o importancia histórica de una obra, pero podemos divagar acerca de una consideración:

Una obra, aunque sea local, trasciende a la historia si su asunto (aunque producto de un determinado momento histórico) puede tener vigencia a través del tiempo.



...ieta perdura porque su tema  
 ... —a causa del amor entre dos  
 ... les con rivalidades fundamen-  
 ... ra que trate acerca de proble-  
 ... dos por coches de caballos,  
 ... nente, tendrá menos vigencia,  
 ... la medida en que la sociedad  
 ... automóviles. Por tanto, Lucía  
 ... 196... , al plantear localmente  
 ... *so modo*) problemas que su-  
 ... olución social mediata, tienen  
 ... unidad de trascender cultural-  
 ... esferas o colectividades, don-  
 ... mas no existan de una mane-  
 ... a ventaja innegable de Lucía  
 ... otras dos, no está en el des-  
 ... obvio de una cuidadosa re-  
 ... rde de lo magistral (lo que  
 ... es imprescindible en el gran  
 ... un tema que puede repetirse,  
 ... ncial, en la historia universal  
 ... es —no de los políticos— a  
 ... lad, el amor, la traición sen-  
 ... cualquier motivación) y la

Ficha técnica de la composición de LUCIA

Música: Leo Brouwer  
 Tiempo: 90 minutos

<i>Orden de com- posición</i>	<i>instrumento</i>	<i>tratamiento temático</i>
Lucía 196...	<i>guitarra</i>	<i>leitmotiv:</i>  temas secunda- rios: (originales)
Lucía 1932	<i>flauta</i>	<i>leitmotiv:</i>  formas populares: <i>bossanova, shake,</i> marcha <i>gogo</i> , ritmo alterado.  sobre un preludio de Chopin (con variacio- nes).

*La guantanamera*  
 (versión final sinfóni-  
 ca) J. Fernández.



		temas secundarios:	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) originales: dentro del estilo modal más en boga actualmente.</li> <li>b) temas épicos tipo Obertura siglo XIX.</li> <li>c) superposición de viejas canciones populares con música aleatoria en forma de «collage».</li> </ul>
Lucía 1895	piano	leitmotiv:	Sobre una idea de Schumann (con variaciones).
		temas secundarios:	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) originales remediando elementos de estilo (Schumann, Dvóřak).</li> </ul>

- b) elaboración concreta (escenas surrealistas).
- c) elaboración aleatoria.
- d) superposición de b y c en varias pistas.

*Cine Cubano*. números 52-53, 1968.

## ÍNDICE

- Quasi prólogo 5
- La música, lo cubano y la innovación 9
- La vanguardia en la música cubana 26
- La improvisación aleatoria 34
- Los sistemas de grabación en la música popular 46
- La música en el cine cubano. Un año de experimentación 60
- Lucía en tres movimientos 71