

boletín música

Revista de música latinoamericana y caribeña

SUMARIO

- Artículos temáticos**
- El *revival* de la música antigua en Europa y el papel de la musicología
Dinko Fabris
p. 3
- Globalización e individualidad en la música de hoy: ¿cuál es su relación?
Enrico Fubini
p. 16
- Europa *de(s)localizada*: cervantismo musical y utopía en Las Américas
Susan Campos Fonseca
p. 23
- Comentarios**
- La vanguardia musical puertorriqueña: El caso de dos compositores
Ernesto Alonso
p. 45
- La música latinoamericana de vanguardia durante la década de los años setenta y la obra *todavía no* de Graciela Paraskevaïdis
Marcela Perrone
p. 61
- En atisbo de azules*. Aproximación a un sistema de acordes en los madrigales para coro mixto *a capella* de Modesta Bor
Belén Ojeda
p. 77

Casa trovada... Frank Delgado: el camino misterioso
de la canción

Esther Barroso Sosa

p. 91

Voces populares se quedó en La Habana

Ivón Peñalver

p. 94

Totó la Momposina llegó a la Casa de las Américas

Carmen Souto Anido

p. 96

«Mi norte ha sido difundir la obra de venezolanos
y latinoamericanos». Entrevista a Alfredo Rugeles

Gerardo Guarache Ocque

p. 98

Fonogramas. Música académica latinoamericana
contemporánea

Layda Ferrando

p. 101

Notas p. 104

Convocatoria Premio de Composición Casa de las Américas 2013

p. 120

**Nuevas obras
de compositores** Contracubierta

Partitura «humus», para flauta, arpa, acordeón y violoncello

Natalia Solomonoff

Música antigua resulta un término muy amplio para clasificar, más allá de un género musical o una época —como lo sería música renacentista, barroca..., anterior al siglo XIX— una mentalidad. La mayoría de los músicos especializados hablan hoy de una «práctica musical históricamente informada», donde lo más importante es la actitud mental del músico que tiene que servirse de información actual sobre la música del pasado que interpreta, más allá del repertorio, el compositor, el lugar de origen de una obra de música antigua o del empleo de instrumentos «modernos» o «antiguos». En este sentido, toda la música —hasta las más recientes del siglo XX— es «antigua» y puede ser interpretada de una manera «históricamente informada».

En afán de adentrarnos en esta problemática, me parece útil ofrecer un breve resumen histórico del fenómeno llamado *Early Music Movement*¹ (que incluye el muy reciente *Early Opera Revival*), la situación actual de la música antigua en el Viejo Mundo con algunas referencias a la importante contribución de los conjuntos especializados en música antigua en Latinoamérica; y el papel que la Sociedad Internacional de Musicología puede desempeñar en el futuro de la investigación y la práctica musical.

Los raros y pocos textos sobre la historia del *revival* de la Música Antigua siempre mencionan eventos y fechas «fundamentales», las cuales —en cada caso— dependen de la visión «nacional» que cada país ha construido sobre el origen de la recuperación de la música del pasado. Por ejemplo, los británicos exaltan la *Academy of Ancient Music*, activa en Londres desde el 1731 y el culto póstumo de Handel; los franceses, la pasión anticuaria de Sebastien de Brossard —biblioteca—

El revival de la música antigua en Europa y el papel de la musicología*

Dinko Fabris

* Conferencia ofrecida en el VI Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas, La Habana, 2010. Tengo que agradecer por la aguda en la revisión lingüística de este artículo a Malena Kuss y al equipo de *Boletín Música*.

¹ Sobre este fenómeno, que surgió en Europa y los Estados Unidos desde los años sesenta, la bibliografía de referencia es exclusivamente en inglés: Jerome Roche and Elizabeth Roche: *A Dictionary of Early Music: From the Troubadours to Monteverdi*, 1981; Harry Haskell: *The Early Music Revival: A History*, 1988 y su segunda edición ampliada en 1997; Bernard Sherman: *Inside Early Music: Conversations with Performers*, 1997; Denis Stevens: *Early Music*, 1997, publicado antes bajo título *Musicology* en 1980; *Tonal Structures in Early Music*, *Garland Criticism and Analysis of Early Music*, *Publishing*, 1998; Harry Haskell: «Early Music», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001; Alejandro Planchart: *L'interpretazione della musica antica*, 2002; Audrey Ekdahl Davidson: *Aspects of Early Music and Performance*, 2008; Maureen Epp and Brian E. Power (co-ord.): *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. Mcgee*, 2009; y Thomas Forrest Kelly: *Early Music: A Very Short Introduction*, 2011. Para una visión crítica del movimiento de la música antigua, véanse los escritos de Taruskin, Haynes y otros en la nota 24 de este texto.

rio del rey— o los programas retrospectivos del *Concert Spirituel* en París; en esa misma ciudad y en Bruselas se encuentran además los «Concerts Historiques» de Fétis en los años 1830-40; los alemanes consideran seminal la recuperación de la *Pasión según San Mateo* de Bach por Mendelssohn en 1829, una fecha considerada como el nacimiento de la propia musicología histórica; o lo que el Cecilianismo fue para la música de Palestrina.²

Creo personalmente que una de las fechas más importantes para el nacimiento de la mentalidad de ese futuro *Early Music Movement* fue la *Exposition Universelle* de París en 1889, y en especial los días 25 y 31 de mayo, cuando se escucharon dos conciertos de «música antigua»: uno francés y otro italiano. No fue casual que, para la misma exposición, Gustave Eiffel construyera su célebre Torre. En la temática general de la Exposición (bien estudiada, entre otros, por Annegret Fauser) se encuentra una nueva concepción del espacio urbano y de la «recuperación» de instrumentos antiguos como objetos sonoros.³ Esta apertura ya ofrecía una posibilidad a la fantasía de reconstruir el sonido del pasado que se consideraba perdido —la obsesión con la transcripción, normalmente para piano, de notaciones consideradas secretas e ilegibles tiene que ser valorada en este sentido.

Esta es la herencia de Arnold Dolmetsch, el verdadero «pionero» de la música antigua en Europa alrededor del año 1900.⁴ Una visita a la Fundación Dolmetsch en Haslemere permite un viaje retrospectivo a su tiempo, pues la institución mantiene la organización concebida en tiempos de Arnold, con sus instrumentos —primeras copias fieles de claves, flautas y laúdes— y su colección admirable de manuscritos originales y partituras impresas. Dolmetsch fue, además, el primero en utilizar el término «authenticity» (autenticidad) en el estudio de la música del pasado: todavía en los años ochenta, casi un siglo después, especialistas como Richard Taruskin, Laurence Dreyfus, Gary Tomlinson, Robert Morgan y especialmente Howard Mayer Brown han participado en debates sobre «autenticidad», incluyendo la publicación de libros, artículos y otros textos, como las actas del congreso sobre *Authenticity in Music*, a cargo de Nicholas Kenyon en 1988.⁵ Ese año, el mismo título —pero con una finalidad totalmente diferente— fue utilizado en un libro de Raymond Leppard, pionero de la ópera barroca desde los años sesenta.⁶ Otro libro casi contemporáneo es *Revealing the Orpheus within*, publicado

² Véase Harry Haskell: «Early Music», en *The New Grove*, 2001.

³ Annegret Fauser: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, 2005.

⁴ La biografía más completa de Arnold Dolmetsch (1858-1940) se debe a Margaret Campbell, (véase *Dolmetsch: The Man and his Work*, Londres, 1975 y sus artículos sobre la familia Dolmetsch en *The New Grove*, 2001, vol. 7, pp. 433-35). En ocasión de los cincuenta años de su muerte, en 1990, se organizó una gran exposición y festival con el título *The Arnold Dolmetsch Years* (véase el Catálogo, Londres, 1990).

⁵ *Authenticity in Music*, a cargo de Nicholas Kenyon (1988), incluye artículos de Philip Brett, Howard Mayer Brown, Will Crutchfield, Robert P. Morgan, Gary Tomlinson y Richard Taruskin.

⁶ Raymond Leppard: *Authenticity in Music*, 1988. Este libro resume y explicita la filosofía de la performance practice de Leppard, la cual —al contrario exacto del *Early Music Revival*— no utiliza el «sonido original» sino la orquesta moderna para facilitar al público de su tiempo la comprensión de obras que Leppard consideraba demasiado lejos de su sensibilidad. A pesar de este presupuesto, hoy inaceptable, la influencia de Leppard en la creación del *Early Opera Revival* fue enorme, con sus ediciones «no críticas» y grabaciones de óperas de Monteverdi y Cavalli. Al respecto véase: Dinko Fabris: *Barocco postmoderno*, 2007 y *Early Opera Revival*, 2011.

en 1990 por Anthony Rooley, donde el concepto de autenticidad se extiende al de «performance».⁷

Alejandro Planchart, en su artículo titulado «L'interpretazione della musica antica» (en la *Enciclopedia della Musica* dirigida por Jean Jacques Nattiez) agrega al lado de Dolmetsch a otros dos protagonistas del cambio de mentalidad en el panorama del siglo XX, desde la música actualizada hasta la «música auténtica» ejecutada en «instrumentos auténticos»: Albert Schweitzer y Wanda Landowska.⁸ Me gusta recordar que el revolucionario proyecto de Schweitzer —el generoso médico humanista, gran estudioso de Bach— dedicado a la reconstrucción de órganos adaptados a la ejecución de música antigua, fue presentado por primera vez ante el Congreso de la Sociedad Internacional de Música en el año 1909, hace más de cien años.⁹ Por otra parte, el papel que desempeñó Wanda Landowska con respecto al clavicémbalo fue crucial:¹⁰ invito el lector a revisar la descripción de su casa-templo en París hecha por el joven Ralph Kirkpatrick —descubridor de Domenico Scarlatti y primer clavicembalista histórico estadounidense— cuando en los años treinta llegó para estudiar con ella, y que se recoge en su libro póstumo de memorias, *Early Music*, editado por su alumno Frederick Hammond, a su vez especialista hoy en la obra de Frescobaldi.¹¹ En una reciente conferencia en Francia, el clavecinista irlandés Davitt Moroney demostró brillantemente que hoy todos los clavecinistas en actividad pueden declarar su descendencia de una cadena de maestros que incluye a Wanda Landowska y en algunos casos al mismo Bach, a través de sus discípulos.¹² Desde Dolmetsch, primero en tocar el laúd «histórico» (no la guitarra travestida) en el novecientos, desciende una cadena que pasa por muchos británicos hasta llegar a los grandes maestros de hoy: Hopkinson Smith, Paul O. Dette y los siguientes.¹³ Un fenómeno análogo de la cadena lineal de maestros es bien conocido con respecto al redescubrimiento de la guitarra en el mismo siglo XX.

⁷ Anthony Rooley: *Performance. Revealing the Orpheus within*, 1990. Rooley fue el fundador del notable conjunto de música antigua británico *The Consort of Musicke* en 1969.

⁸ Alejandro Planchart: «L'interpretazione della musica antica», 2002.

⁹ Albert Schweitzer (1875-1965) fue también el editor de la monumental obra completa para órgano de J. S. Bach (New York, 1912-1967), antes que la muerte le encontrara ejerciendo como médico en el hospital por él fundado en Lambarené, África, en 1965. Su texto sobre la reforma de los órganos para tocar la música antigua, titulado «Die Reform unseres Orgelbaues auf Grund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Ländern», quedó recogido en las actas del III Congreso de la Sociedad Internacional de Música, Viena, 1909, pp. 581-607.

¹⁰ El primer concierto público con repertorio para clavicémbalo ofrecido por Wanda Landowska (1879-1959) tuvo lugar en París en 1903. Véase Wanda Landowska: *Musique ancienne* (1924) y Lionel Salter: «Landowska, Wanda», en *New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001*, vol. 14, pp. 223-225.

¹¹ Ralph Kirkpatrick: *Early Years*, 1985, pp. 68-70. Kirkpatrick (1911-1984) fue el primero en poner el nombre de Domenico Scarlatti al mismo nivel de importancia de sus coetáneos Bach y Händel. No es casualidad que muchos de los pioneros que estoy nombrando se cruzaran en su trayectoria: antes de empezar sus clases en París con Landowska, Kirkpatrick había pedido un clavicordio al mismo Dolmetsch en 1931, con el que tocó toda su vida.

¹² Davitt Moroney: «Collection, Transmission, and Rationalization: Thoughts on Discovering that I have become a Collector», 2012, pp. 24-68, especialmente p. 41.

¹³ Yo mismo, a finales de los setenta, fui estudiante de Diana Poulton (1903-1995), primera discípula de Dolmetsch, quien se mantuvo en activo durante gran parte del siglo XX.

Aparte del fenómeno de maestros aislados con rica descendencia —que la música antigua comparte con el nacimiento de la musicología en países europeos, con excepción de Alemania— se destaca otro fenómeno en el panorama del siglo XX: el nacimiento de escuelas populares o instituciones de aficionados de la música antigua. El primer ejemplo es la *Schola Cantorum* de París, sostenida paradójicamente por los más «modernos» compositores franceses del temprano siglo XX: Debussy, Satie, Honegger, Varèse, etc. Mientras que en Alemania se difundían los *Collegia Musica* para la práctica de la música coral, Francia fue el país más activo con respecto a conciertos de música instrumental. En 1926 Geneviève Thibault, condesa de Chambure, creó la *Société de Musique d'Autrefois* y muchos músicos de los Estados Unidos y de otros países se trasladaron a Francia, iniciando una gran moda de conjuntos que tocaban de una manera considerada «filológica» y que involucraba instrumentos históricos.¹⁴ Se llega así a una fecha básica para todos los «adeplos» en la música antigua: en 1933 Paul Sacher creó en Basilea la *Schola Cantorum Basiliensis*, destinada a ser la más importante escuela de música antigua del mundo, transformada en 1999 en *Hochschule für Alte Musik*.¹⁵ Escuelas importantes se crean enseguida en otras importantes capitales de Europa, principalmente en Londres, Amsterdam, La Haya y Rotterdam. Por un tiempo, los holandeses volvieron a las prácticas formativas que inicialmente determinaron su preeminencia en la polifonía europea de los siglos XV y XVI; pero en un fenómeno inverso: alumnos de todos los países del mundo llegaron a Holanda o a Suiza para estudiar música antigua y regresar a sus respectivas naciones. La consecuencia fue la creación de escuelas derivadas de las holandesas o suizas (y en menor grado también de Inglaterra y Francia) en muchos sitios, incluyendo los primeros *pioneros* en Latinoamérica,¹⁶ a pesar de la dificultad y recelo por parte de los músicos tradicionales y reticencia del mismo público.

Fue la industria discográfica la que rápidamente transformó esta situación en los años sesenta, al crear los nuevos «mitos» de la música antigua grabada: Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt y Frans Bruggen.¹⁷ ¿Quién no recuerda con nostalgia el proyecto de la edición completa de las *Cantatas* de Bach por Teldec?¹⁸

¹⁴ Sobre Madame de Chambure véase Catherine Massip y Florence Getreau: «Le collections Henry Prunières et Geneviève Thibault de Chambure: Formation, Composition, Interaction, Valorisation», 2010.

¹⁵ Es muy interesante que, por primera vez en su historia, el nuevo director de la *Schola Cantorum Basiliensis* sea un músico latinoamericano, el argentino Pedro Memelsdorff. Véase el sitio web de la Schola: <http://www.scb-basel.ch>.

¹⁶ Los primeros «early musicos» de Latinoamérica salieron de cursos de estudio en Europa, en primer lugar en la *Schola Cantorum Basiliensis* —como el ya nombrado Pedro Memelsdorff— y solo la generación más joven ha podido estudiar la música antigua en sus países. Entre los más activos recuerdo los nombres de: Gabriel Garrido y su *Ensemble Elyma; Música Temprana* y su director Adrián Rodríguez Van der Spoel; Egberto Bermúdez con su grupo *Canto*; Ricardo Masun y su *Ensemble Louis Berger; Ars Longa* de la Habana y muchos otros. Los resultados de la llegada en Latinoamérica del *Early Music Revival* se han potenciado con la creación de la serie discográfica «Chemins du Baroque» por la etiqueta K617, fundada en 1987 por Alain Pasquier, autor además de una guía de música antigua en Latinoamérica. Véase Alain Pasquier: *Les chemins du baroque dans le nouveau monde*, 1996.

¹⁷ Los dos últimos todavía en actividad, Leonhardt fallecido en enero de 2012.

¹⁸ La edición completa de las *Cantatas de Bach* (BWV 1–200) constituye un monumento en la historia de la grabación musical clásica. Iniciada en 1971, concluyó dieciocho años después, en 1989, con

Además de las maravillas del «nuevo» sonido barroco de Bach, Monteverdi o Händel —descrito eficazmente en los libros de Harnoncourt y en partes de otros escritos desde Hogwood hacia la generación de Alessandrini—¹⁹ la gran sorpresa fue el Medioevo, que ofreció poderosas creaciones artísticas de conjuntos tales como *Studio der frühen Musik*, *Anonimous IV*, *Clemencic Consort* y muchos otros. Esto contribuyó a que, en las décadas siguientes, el público del *Early Music Movement* aumentara en todo el mundo, fenómeno del cual los músicos ofrecen apreciaciones diversas.²⁰

Pero el disco, por otra parte, causó un fenómeno negativo: las grabaciones de los maestros se transformaron en modelo de una imitación fiel y fanática por parte de centenares de músicos, condicionando una situación de dependencia que no considera importante el estudio metódico e independiente de las fuentes musicales y documentales que sólo la musicología asociada a la práctica musical puede asegurar.²¹

Si consideramos esta problemática más de cerca, debemos mencionar la aparición del facsímil como fuente directa. Un requisito fundamental para todo intérprete de música antigua hoy es poder leer directamente la notación original en un facsímil de la partitura. En los últimos cuarenta años, este requisito ha creado una paradoja: la mayoría de los músicos especializados puede leer la notación original de una pieza del pasado, pero el facsímil no puede revelar la red de conexiones alrededor de una fuente y de la «obra» de un compositor. Esto solamente es posible consultando una edición crítica (bien hecha, por supuesto). Sobre este equívoco se ha construido una división falsa entre musicólogos y músicos que tocan música antigua. Éstos últimos se consideran —y muchas veces con razón— también musicólogos porque practican «filológicamente» el examen directo de las fuentes que tocan sin necesidad de intermediarios, como lo son las transcripciones y las explicaciones. A menudo, los músicos especializados descubren músicas o autores desconocidos u olvidados, o han creado una técnica performativa basada en los tratados o en la iconografía, recursos alternativos de aquellos que mayormente emplean los historiadores de la música. Y, a menudo, a muchos musicólogos no les apetece escuchar la música antigua de la que se ocupan profesionalmente como investigadores.

Estos problemas han creado divisiones entre músicos prácticos especializados y musicólogos desde los años ochenta. Tomo como ejemplo el caso del *Centre*

un total cuarenta y cinco volúmenes que incluían —cada uno— dos discos de larga duración y las partituras de la música recogida. Los intérpretes, con alternancia de directores de orquesta y numerosos solistas, fueron: *Wiener Sängerknaben*, *Chorus Viennensis*, *Tölzer Knabenchor*, *Concentus Musicus Wien* (dirigido por Nikolaus Harnoncourt) y *King's College Choir Cambridge*, *Knabenchor Hannover*, *Collegium Vocale Gent*, *Leonhardt Consort* (dirigido por el propio Gustav Leonhardt). La reedición de esta obra, llevada a cabo por la misma Teldec, fue producida entre los años 1994 y 2000, con un total de ciento trece discos compactos. Al respecto consultar el sitio web: www.bach-cantatas.com.

¹⁹ Nikolaus Harnoncourt: *Das musikalische Dialog*, 1984; Rinaldo Alessandrini: *Monteverdiana* 2006.

²⁰ Véanse las declaraciones recogidas por Bernard Sherman en su libro *Inside Early Music. Conversations with Performers*, 1997.

²¹ Véase la posición de Richard Taruskin en sus textos «The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing», 1984 y *Text and Act: Essays on Music and Performance*, 1995; además de la de Bruce Haynes: *The End of Early Music*, 2007.

de *Musique Baroque de Versailles* (CMBV), creado en el año 1986 como lugar de encuentro y trabajo entre musicólogos²² y músicos interesados sobre todo en la música francesa; después de pocos años el grupo en residencia en Versailles, *Les Arts Florissants* de William Christie,²³ se separó de la estructura de investigación, y esta permaneció como la actividad predominante hasta hoy en el *Centre*, transformado en célula parauniversitaria del *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS). Lo mismo ocurrió hace pocos años en Nápoles, donde se había creado en 1997 el primer *Centro di Musica Antica* italiano;²⁴ si bien hay muchos otros ejemplos en diferentes naciones.²⁵

En mi opinión, esa división entre músicos prácticos y musicólogos no tiene sentido; por el contrario, la colaboración entre las dos categorías es extraordinariamente fructuosa, como lo han demostrado los raros casos de trabajos conjuntos. En lo personal puedo mencionar las experiencias vividas con músicos de gran talento como Fabio Biondi y su *Europa Galante*, Patrizia Bovi y *Micrologus*, Michel Fentross y la *Sfera armoniosa*, Mara Galassi, Jean Marc Aymes y *Concerto Soave* y sobre todo el ya nombrado Antonio Florio y Turchini. Pero las escuelas de música antigua que hoy están más difundidas en todo el mundo, y que trascienden los sitios de origen del *Early Music Movement*, no son precisamente modelos para que se fomente esta colaboración desde los años de formación de jóvenes músicos.

Terminada ya en la década de los ochenta la fase pionera del *Early Music Movement* —el período en que sólo Holanda, Basilea, Londres, París y otras pocas escuelas ofrecían cursos y título oficial en el estudio de esta música (no hablo aquí del fenómeno de los incontables cursos de verano, que se terminó hace tiempo)— es posible afirmar que, en Europa, la música antigua ha sido aceptada e incorporada a los programas académicos de educación musical superior en todas las ciudades principales, tanto en universidades como en conservatorios con departamentos de música antigua, hochschulen o academias.

Se distinguen entonces dos etapas en la difusión del *Early Music Movement* en Europa. La primera coincide con el gran cambio de mentalidad que ocurrió en Europa y la América, a consecuencia de los movimientos de 1968, cuando el universo juvenil descubrió una música «alternativa», los Beatles, el pop, el folk revival, la canción de protesta, etc. La música antigua fue para esta generación una forma «alternativa» más. Muchos músicos clásicos y periodistas han considerado críticamente a esta fase como una moda efímera, animada por intérpretes que eran poco más que aficionados y de nivel profesional insuficiente, destinada a extinguirse en

²² Entre los primeros musicólogos en el *Centre* estuvieron Jean Duron y Jean Lionnet con la supervisión de François Lesure. La organización del CMBV hoy se puede ver en el sitio web: www.cmbv.fr.

²³ La historia de este conjunto y de su fundador, responsable de haber iniciado el redescubrimiento de la música barroca en Francia, se puede leer en el Catálogo de la exposición *William Christie et les arts florissants: 30 années en images*, a cargo de Catherine Massip y Gérard D. Khoury, 2011.

²⁴ El conjunto *Cappella della Pietà dei Turchini*, fundado por Antonio Florio en el 1987, trabajó en el *Centro di Musica Antica Pietà dei Turchini* desde 1998 hasta 2010 (véase el sitio web: <http://old.turchini.it>) y en la actualidad se reconoce como *I Turchini di Antonio Florio* (www.iturchini.it).

²⁵ Otro ejemplo es la actividad del grupo de musicólogos holandeses «Stichting Muziekhistorische» (STIMU), que colaboraron por tres décadas con el Festival de Música Antigua de Utrecht —uno de lo más importantes en Europa— organizando congresos y publicaciones. Esta colaboración se vio interrumpida hace pocos años por falta de interés del Festival.

pocos años. La moda del folk y de muchos géneros de música juvenil pasó. Por el contrario, el movimiento de música antigua sobrevivió, salió de las academias y fue aceptado en la vida de concierto oficial de las capitales culturales del mundo. Esto determinó la fase dos del *revival*, la actual.

Nacieron pronto una cantidad impresionante de festivales grandes y pequeños especializados en música antigua en todos los países, incluso en los nuevos miembros de la Unión Europea del Este, Turquía y hasta Rusia.²⁶ Junto a cada festival, se crearon concursos, talleres de construcción de instrumentos de cuerdas, ediciones especializadas de facsímiles o partituras modernas, discos y videos, a los que se suman cada vez más las posibilidades de difusión de Internet. Miles de músicos profesionales trabajan solos o en grupos de nombres fantasiosos.

En el panorama musical de los últimos veinte años, más o menos desde el tiempo de la reunificación de la Alemania que fue tan simbólica para Europa, la globalización impuso categorías artificiales para la venta de productos. A pesar de una reducción drástica del rubro «música clásica», unos mil quinientos años de música pre-romántica no solamente se categorizaron como «música antigua» sino que también se dividieron en subcategorías como «música medieval», «renacentista», «barroca», etc. Estos productos no se venden como música «clásica» sino dentro del rubro *World Music*, causando una confusión y peligrosa ambigüedad entre los sonidos hipnóticos del new age y un género musical que básicamente se interesa en el timbre de los instrumentos.²⁷

Algunos grupos se han vendido a este circuito comercial, pero la mayoría se considera justamente parte del mundo «clásico» y comparte las mismas dificultades. Para defender su identidad de «ideología performativa musical», los intérpretes y organizadores de música antigua en Europa desde el 1985²⁸ se han organizado en una red llamada REMA (*Reseau Europeenne de Musique Ancienne*) sobre el modelo de la *Early Music Network*, ya activa en los Estados Unidos y en el Reino Unido. Sesenta y ocho miembros participan hoy en el REMA, incluyendo los más importantes festivales de Europa: los de Ambronay, Utrecht, Barcelona, Royaumont, entre otros.²⁹ Italia cuenta con muchos miembros (quince) debido al éxito considerable que el movimiento tuvo en la península en las últimas décadas y a que una gran parte de las fuentes musicales anteriores a 1800 son de origen italiano o se conservan en ese país. Pocos más (dieciséis) son los miembros de Francia, donde el *Centre de Versailles* sigue situándose como referencia centralizada para la música francesa. Por el contrario, la península ibérica cuenta con pocos miembros del REMA (siete en España y uno en Portugal) dado que todavía existe resistencia para aceptar oficialmente la categoría «música antigua», a pesar de la existencia

²⁶ El caso mas interesante puede ser el del director de orquesta griego Teodor Currentzis, fundador en 2004 del conjunto de música antigua *Musica Aeterna* y el coro de cámara *New Siberian Singers*, primer grupo de *Early Music* en Siberia, constituido durante su estancia en ese país como director artístico en la Opera de Estado y Orquesta de Novosibirsk (véase su provocativa grabación de *Dido and Aeneas* de Purcell en 2008, en el sitio www.alpha-prod.com).

²⁷ Philippe Bohlmann: *World Music. A very short Introduction*, 2002.

²⁸ No fue casual que 1985 fuese llamado «Año Europeo de la Música», que celebrara algunos de los «héroes» del *Early Music Movement*, como Bach, Handel y Domenico Scarlatti.

²⁹ Véase el sitio web: <http://rema-eeem.net>.

de escuelas, grupos, festivales, revistas, firmas discográficas y de un gran interés en el público.³⁰

Por otra parte, en las últimas dos décadas, el movimiento de la música antigua³¹ ha sido objeto de severas críticas por parte de eminentes musicólogos. El más conocido e influyente es Richard Taruskin, autor de una monumental *History of Western Music* que ha propuesto una visión crítica de los paradigmas del *Early Music Revival* en varios artículos, recogidos después en el volumen *Text and Act. Essays on Music and Performance* (1995).³² Es interesante que el mismo Taruskin no habla desde una posición contraria o neutral, siendo él mismo director de un conjunto especializado en la música renacentista. En 1997 la revista *Early Music* —fundada en el Reino Unido en el 1973 y aún hoy la revista musicológica más acreditada sobre el sector «antiguo»— en su vigésimo quinto aniversario dedicó un número especial³³ al *Early Music Movement* con una interesante visión retrospectiva de los cambios de mentalidad sobre sus paradigmas.³⁴ El más reciente examen del fenómeno «música antigua» aparece en el libro de Bruce Haynes publicado 2007, bajo el título pesimista pero muy eficaz: *The End of Early Music*.³⁵

Luego de revisar la oficialización del movimiento —conseguida con el ingreso de los instrumentos antiguos y las prácticas históricas en las academias de Europa— se pueden destacar algunos elementos de reflexión sobre la situación más reciente.

Un primer elemento es el progresivo éxito de un *Early Opera Revival* —paralelo al *Early Music Movement* que siempre había privilegiado una visión de lo antiguo como música instrumental o vocal de cámara—; o sea, la recuperación de la ópera anterior a Mozart, que ya se había iniciado durante la fase pionera.³⁶ En los principales teatros líricos del mundo, pero particularmente en los europeos, se asiste a una presencia cada vez más numerosa de títulos barrocos: junto a Haendel,

³⁰ Un papel importante en la península ibérica ha sido el del músico catalán Jordi Savall, reconocido entre los más importantes virtuosos de viola da gamba y fundador de renombrados conjuntos como *Hespèrion XX* (1974, transformado después del año 2000 en *Hespèrion XXI*), la Capella Reial de Catalunya (1987) y *Le Concert des Nations* (1989). Savall ha fundado junto a su esposa, la cantante Montserrat Figueras (fallecida en 2011) su propia firma de discos, *Alia Vox*. Otro importante sello de música antigua en España es Glossa. La difusión del *Early Music Revival* en la península ibérica fue apoyada por la revista *Goldberg*, preciosa en su factura, entre los años 2003 y 2008.

³¹ El movimiento de música antigua ha sido historiado por Henry Haskell en su libro *Early Music Revival: A History*, 1988 (nueva ed. 1992).

³² Véanse los ya citados estudios de Taruskin (1984, 1988 y 1995); Daniel Leech-Wilkinson: *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, 2002 y Bruce Haynes: *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, 2007.

³³ En el número especial por los veinticinco años de la revista *Early Music*: XXVI/4, 1997, véase l'Editorial de Tess Knighton: «25 years of early music & Early music: A Love Affair».

³⁴ En este número, revítese en particular —pero no solo— el trabajo de Curtis Price: *Early music: listening practice and living museum*, 1997.

³⁵ El subtítulo explica mejor un contenido más amplio y enciclopédico: *A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*.

³⁶ Por supuesto, fue el Orfeo de Monteverdi el que inauguró la *Schola Cantorum* de París en 1908. Respecto al fenómeno del *Early Opera Revival*, revisar Dinko Fabris: «Barocco postmoderno: la riscoperta di Francesco Cavalli attraverso le incisioni discografiche» 2007 y «Early Opera Revival e l'Italia: una difficile ascesa», 2011.

Lully, Purcell —los autores más representados hasta hace pocos años— se destacan compositores que otrora se consideraban «menores» (los alemanes del tiempo de Haendel, los holandeses, muchos franceses) y por Italia, después de Monteverdi, sobre todo su discípulo y continuador Francesco Cavalli, cuyo catálogo de veintisiete óperas está en curso de publicación y representación integral.³⁷

Otro elemento de novedad que considero muy significativo es el interés que demuestra Europa por repertorios no europeos, abriéndose por primera vez en el género de la música antigua a culturas extraeuropeas, como la asiática o la latinoamericana. En este sentido, el papel de la investigación musicológica en Latinoamérica es tan importante como lo fue en la fase pionera en Europa, porque permite la localización de archivos de música que ofrecen un repertorio nuevo y sorprendente para el público europeo y de todo el mundo. La mejor referencia a esta situación es el artículo de Egberto Bermúdez «¿Como realmente sonaba?: Reflexiones personales sobre la interpretación histórica de la música del pasado en América Latina y Colombia, 1990-2000», publicado en 2005.

Claro que en esta recuperación todavía hay problemas y confusión con el nombrado mundo de la *World Music*. La firma discográfica *K617* es la más activa en este campo, con la serie primero titulada «Chemins du Baroque», y después de veinticinco años reconocida bajo la rúbrica «Caminos»; aunque no todos los «productos» son del mismo nivel y profesionalidad. Los discos grabados por Gabriel Garrido y, más recientemente, por una estrella como Jordi Savall, producen dudas en el musicólogo que examina los resultados de una contaminación no siempre validada por las fuentes históricas. Por otro lado, hay una fuerza en esta música que no se puede analizar sólo con los lentes del historiador. No puedo olvidar la emoción que me causó escuchar en una gira triunfal por Italia al conjunto cubano *Ars Longa* de La Habana, tocando no solo repertorio colonial de Oaxaca o Cuba, sino también madrigales italianos de Gesualdo da Venosa, un proyecto concebido y apoyado por Claudio Abbado.³⁸

Frente a la situación actual del movimiento de música antigua —considerado por la mayoría como muy positivo, pero siempre en el límite del riesgo de confundir al propio público por la contaminación con la *World Music*— podría indicar dos prospectos de evolución que se observan hoy en Europa. El primero consiste en ofrecer a los jóvenes estudiantes de este repertorio un programa de estudio común en todos los países con título oficial reconocido de nivel universitario y del mismo nivel de todos los diplomas de música «clásica». Esto se ha realizado ya con el llamado sistema de Bolonia³⁹ que fue adoptado, por ejemplo, en tres conserva-

³⁷ Fabris: *Op.cit.*, 2007 y 2011. Además, el volumen *Francesco Cavalli e la diffusione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cargo de Dinko Fabris, 2005. Un comité internacional, dirigido por Ellen Rosand, ha iniciado la colección *Opere di Francesco Cavalli* por Bärenreiter Verlag (ya fue publicado su primer volumen, *La Calisto*, a cargo de Alvaro Torrente, Kassel, 2012).

³⁸ La primera gira por Italia del conjunto de música antigua *Ars Longa* de La Habana en 2004, se inició en el Festival *Gesualdo Oggi* de Potenza-Matera, bajo la dirección de Claudio Abbado. El conjunto grabó parte de su discografía dedicada al barroco latinoamericano con la firma *K617*, hecho que potenció la difusión internacional tanto del repertorio como de sus intérpretes. Resulta interesante que con este conjunto colabore una musicóloga, Miriam Escudero, y que cuente con ayudas financieras de la Universidad de Valladolid, España.

³⁹ El llamado «Processus de Bononia» es un tratado internacional que organiza el sistema de los ciclos

torios superiores en Francia, en España en el Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) de Barcelona, en todas las Hochschulen alemanas y en todos los conservatorios de música italianos. Mientras que en gran parte de las universidades europeas no existen carreras de música práctica o programas de estudio de música antigua (con excepciones), destaca el caso de un curso doctoral superior en el llamado programa DocArtes (juego de palabras con el filósofo y músico Descartes) organizado en colaboración por el Conservatorio de La Haya (Den Haag), las universidades de Leyden y Londres, así como una institución privada de investigación en Bélgica. Este curso exige una preparación del mismo nivel en virtuosismo instrumental y musicología de nivel doctoral y ya tiene unos treinta candidatos activos.⁴⁰

Otra novedad es la organización de una red que une los departamentos de música antigua de toda Europa, llamada *Early Music Platform*, que se ha reunido por primera vez en Trotzingen, hogar de una renombrada escuela de música antigua.⁴¹ Dentro de esta red —que pretende facilitar el aprovechamiento de programas de la Unión Europea como ERASMUS y SOCRATES— se han probado formas de redes territoriales, como la *Northern European Early Music Network*, la *Scandinavian Early Music Network* y otras similares. En esta nueva situación es vital la colaboración entre universidades, conservatorios y centros de investigación musicológica. Pero los países ibéricos, una vez más, son los menos activos en estos intentos de colaboración artística y científica, con excepción del ya mencionado ESMUC de Barcelona y de algunos departamentos universitarios, a pesar de que la reciente crisis financiera está reduciendo todas las actividades culturales en Europa y particularmente en España, incluyendo el circuito minoritario de la música antigua.

Volviendo a una conclusión optimista: he comentado la dificultad del trabajo común entre musicólogos y músicos especializados. La escuela de nivel universitario es un territorio fundamental para aprender cómo trabajar en colaboración interdisciplinar. Éste es también el papel que tomó a su cargo en los últimos años la Sociedad Internacional de Musicología,⁴² sobre todo con la creación de los *Study Groups* (grupos de estudio) sobre temáticas comunes, formados por musicólogos

de instrucción universitaria (superior) en tres períodos: el primero de tres años, y dos de especialización a nivel de magister o maestría, para terminar con un tercer ciclo de doctorado. Al respecto véase: *Lo Spazio Europeo dell'Istruzione Superiore*, a cargo de la Agenzia Nazionale LLP/Erasmus, noviembre, 2009.

⁴⁰ Como profesor asociado a este programa, por ejemplo, he impartido clases a una estudiante de clavicémbalo de Viena, un estudiante inglés de arpa antigua y otra estudiante de flauta dulce de Brasil: los tres estudiando la parte práctica con Ton Koopman. Me encantaría que más estudiantes de la América Latina puedan participar de este programa.

⁴¹ Esta organización no debe ser confundida con el *Early Music Network* fundado en 1998 por Predrag Gosta en los Estados Unidos y situado en la ciudad de Atlanta. El *Early Music Platform*, nacido de la *Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen* (AEC), se reunió por primera vez en Trotzingen en 2009, después en La Haya en 2010, Geneva en 2011 y Bremen en 2012. Véase el sitio web: <http://www.aecinfo.org/Content.aspx?id=2224>.

⁴² La *International Musicological Society* (IMS), organismo que representa los musicólogos de todo el mundo, fundada y establecida en Basilea, Suiza en 1927, como transformación de la precedente *Société Internationale de Musique* (1889), organiza congresos internacionales y publica la revista «Acta Musicologica» (www.ims-online.ch).

de muchos países diferentes.⁴³ En el mismo espíritu se han formado *Regional Associations* de la misma IMS: por los países de Balcanes, Europa del Este, Asia, África y desde el 2012 una *Regional Association for Latin America and the Caribbean*.⁴⁴ Estos grupos de estudio permiten ya un intercambio muy productivo de informaciones, ideas, productos bibliográficos tradicionales o multimedias, así como de colaboración entre músicos y investigación musicológica, imprescindibles bases para la sobrevivencia y el desarrollo de la música antigua «históricamente informada», que ya no necesita de pioneros, sino de profesionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Analyzing Early Music*, Garland Publishing, New York, 1998 (ensayos de Margaret Bent, Cristle Collins Judd, y otros).
- Alessandrini, Rinaldo: *Monteverdiana*, L'Epos, Palermo, 2006 (publicado antes col título *Monteverdi*, Actes Sud, París, 2004).
- Authenticity in Music*, a cargo de Nicholas Kenyon, Oxford University Press, New York, 1988.
- Bermúdez, Egberto: «¿Como realmente sonaba?: Reflexiones personales sobre la interpretación histórica de la música del pasado en América Latina y Colombia, 1990-2000», en *Las artes en los años noventa*, II, Música, 6, Facultad de Artes/ Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2005 [consultable en: <http://www.ebermudez cursos.unal.edu.co/comosonaba.pdf>].
- Bohlmann, Philippe: *World Music. A very short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2002; trad. al italiano bajo el título: *World Music. Una breve introduzione*, EDT, Torino, 2006.
- Dart, Thurston: *The interpretation of music*, Hutchinson and Co., Londres, 1954.
- Davidson, Audrey Ekdahl: *Aspects of Early Music and Performance*, AMS Press, New York, 2008.
- Dolmetsch, Arnold: *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries revealed by contemporary evidence*, Novello, Londres, 1915.
- Donington, Robert: *The Interpretation of Early Music*, Faber and Faber, Londres, 1963.
- Epp, Maureen y Power, E. Brian (coord.): *The Sounds and Sights of Performance in Early Music: Essays in Honour of Timothy J. Mcgee*, Burlington, VT, Ashgate, 2009.
- Fabris, Dinko: *Francesco Cavalli e la diffusione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cargo de Dinko Fabris, Turchini Edizioni, Napoles, 2005.

⁴³ Los *Study Groups* activos hasta hoy interesados en la música antigua son: «Cantus Planus», dirigido por Roman Hankeln, el primero y muy activo desde Sudáfrica hasta Rusia y Japón; «17th Century Italian Opera Especially Cavalli», dirigido por Ellen Rosand, Alvaro Torrente y Dinko Fabris; «Music Iconography», dirigido por Nicoletta Guidobaldi; «Música colonial en Latinoamérica y sus relaciones con Italia. El Teatro Musical», en colaboración con el IMLA, dirigido por Anibal E Cetrangolo; «Music in Tablature», que estudia esa notación musical utilizada por muchos instrumentos desde la Edad Media hasta fines del siglo XVIII, grupo dirigido por John Griffiths, con Franco Pavan y Tim Crawford.

⁴⁴ Reunida por primera vez durante el Congreso IMS de Roma en el julio 2012, esta Asociación Regional para la América Latina y Caribe es coordinada por la musicóloga argentina residente en los Estados Unidos Malena Kuss, vicepresidente de la misma IMS.

- _____ : «Barocco postmoderno: la riscoperta di Francesco Cavalli attraverso le incisioni discografiche», en *Musicus Discologus 2. Musiche e scritti per l'80° anno di Carlo Marinelli*, a cargo de M. E. Marinelli y A.G. Petaccia, ETS, Pisa, 2007, pp. 305-316.
- _____ : «Early Opera Revival e l'Italia: una difficile ascesa», en *Musik.Raum. Akkord.Bild. Festschrift zum 65.Geburtstag von Dorothea Baumann*, a cargo de Antonio Baldassarre, Peter Lang, Bern, 2011, pp. 811-824.
- Fausser, Annegret: *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2005.
- Haroncourt, Nikolaus: *Das musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach, Mozart*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1984 (trad. italiana con título: *Il discorso musicale. Scritti su Monteverdi, Bach, Mozart*, Jaca Book, Milano, 1987).
- Haskell, Harry: *Early Music Revival: A History*, Dover, New York, 1988. (reed. 1996).
- Haskell, Harry: «Early Music» en *The New Grove*, vol. 7, pp. 831-834.
- Haynes, Bruce: *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford University Press, New York, 2007.
- Kelly, Thomas Forrest: *Early Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2011.
- Kirkpatrick, Ralph: *Early Years*, a cargo de Friedrick Hammond, Peter Lang, New York-Berne-Frankfurt am Main, 1985.
- Landowska, Wanda: *Musique ancienne, Mercure de France*, París, 1909; trad. Al inglés: *Music of the Past*, Alfred A. Knopf, Londres, 1924; nueva traducción a cargo de Denise Restout y Robert Howkins con el título: *Landowska on Music*, Stein and Day, New York, 1964.
- Leech-Wilkinson, Daniel: *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge University Press, 2002 (nueva edición: 2007)
- Leppard, Raymond: *Authenticity in Music*, Faber Music, Londres, 1988.
- Lockwood, Lewis: «Performance and 'Authenticity'», en *Early Music*, Vol.19, No.4 (1991), pp. 501-508.
- Massip, Catherine y Florence Getreau: «Le collections Henry Prunières et Geneviève Thibault de Chambure: Formation, Composition, Interaction, Valorisation», en *Collectionner la musique: histoires d'une passion* a cargo de Denis Herlin, Catherine Massip, Jean Duron y Dinko Fabris, Brepols, Turnhout, 2010, pp.217-256.
- Massip, Catherine y Gérard D. Khoury: Catálogo de la exposición *William Christie et les arts florissants: 30 années en images, Images en manoeuvres*, Marsilla, 2011.
- Davitt Moroney: «Collection, Transmission, and Rationalization: Thoughts on Discovering that I have become a Collector», en *Collectionner la musique. 2: Au Coeur de l'interprétation*, a cargo de Denis Herlin, Catherine Massip y Jean Duron, Brepols, Turnhout 2012, pp. 24-68.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second revised edition, MacMillan, London, 2001.
- Pacquier, Alain: *Les chemins du baroque dans le nouveau monde: De la terre de feu a iembouchure du Saint-Laurent*, Fayard, París, 1996.

- Planchart, Alejandro: «L'interpretazione della musica antica», en *Enciclopedia della musica. II. Il sapere musicale*, dirigida por J.-J. Nattiez, Einaudi, Torino, 2002, pp. 1010-1028.
- Price, Curtis: «Early music: listening practice and living museums», en *Early Music*, 25/4 (1997), pp. 559-561.
- Roche, Jerome y Roche, Elizabeth: *A Dictionary of Early Music: From the Troubadours to Monteverdi*, Oxford University Press, Londres, Faber y New York, 1981.
- Rooley, Anthony: *Performance. Revealing the Orpheus within*, Element Books, Longmead, 1990.
- Salter, Lionel: «Wanda Landowska» en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 14, pp. 225-226.
- Sherman, Bernard D.: *Inside Early Music. Conversations with Performers*, Oxford University Press, New York, 1997.
- Stevens, Denis: *Early Music*, revised edition, 'Yehudi Menuhin Music Guides', Kahn & Averill, Londres, 1997 (publicado antes con título: *Musicology*, Macdonald & Co. Ltd, Londres, 1980).
- Tarukin, Richard: «The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing», en *Early Music* 12/1 (1984), pp. 3-12.
- Taruskin, Richard: *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, Oxford University Press, Oxford, 1988.
- Taruskin, Richard: *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York, 1995. ■

Dinko Fabris. Italia. Doctorado en Musicología en el Royal Holloway University of London, y diplomado en laúd y música antigua en el Conservatorio de Verona, es profesor de historia de la música en el Conservatorio de Bari y en la Universidad de la Basilicata en Potenza. Profesor honorario de la Universidad de Melbourne, es presidente de la International Musicological Society (2012-2017).

Globalización e individualidad en la música de hoy: ¿cuál es su relación?*

Enrico Fubini

Desde hace muchos años se habla donde quiera de globalización: se aborda a propósito de la economía, de las costumbres, de la política, la cultura, las artes y, por ende, también de la música. No cabe duda que, hoy en día, existe una fuerte tendencia a la nivelación y la homogenización de todos los parámetros de las actividades humanas. La tierra cada día se convierte en un lugar más pequeño y uniforme; mientras la velocidad y la frecuencia de los traslados de un extremo a otro del mundo aceleran esta tendencia. Numerosos análisis sociológicos abundan en este campo y se han gastado ríos de palabras para ilustrar este cuadro en el cual se presenta hoy el mundo. Pero profundizando un poco en la observación

que nos ocupa, nos damos cuenta rápidamente que los fenómenos que parecen tan evidentes y a la vista son más complejos y están más articulados de lo que parecen ante una mirada superficial o en los medios de comunicación, que muchas veces contribuyen no solo a difundir las noticias y los pensamientos, sino también a crearlos.

En el mundo actual existe —sin dudas— una fuerte tendencia a la globalización, si bien, por suerte, aún existen diferencias entre los pueblos, entre las costumbres, las culturas, los modos de pensar y las artes. En consecuencia, en el universo de la música se pueden observar fenómenos análogos, no obstante este arte presenta siempre un *status* del todo particular respecto al de la cultura y las otras artes.

El siglo XX se ha sido testigo de una serie de mutaciones profundas que han aportado grandes revoluciones al lenguaje musical. La escuela de Viena, la invención de la dodecafonía después de la primera guerra mundial y del serialismo integral en la segunda posguerra, han representado un gran impacto con recaídas significativas no solo en la música europea sino en el panorama musical mundial. En este sentido, se podría hablar de globalización en el campo de la música incluso antes de hablar de globalización en otros campos de la cultura y de las artes. Ni siquiera los países y las áreas geográficas que en la segunda mitad del siglo XX parecían más resistentes en acoger el nuevo lenguaje de la música han podido sustraerse de su vasta presencia e influencia. ¿Se puede por ello hablar de una cierta globalización del lenguaje de las vanguardias luego de la segunda guerra mundial? Es inútil retomar aquí tantos lugares comunes de nuestra cultura de masas que tiende a nivelar todas las formas de la expresión humana, a estandarizarlas dentro de *clichés* que apuntan a la creación de lenguajes *universales*, iguales tanto en Tokio y como en Nueva York, en Colonia o en Los Ángeles: es obvio que este proceso uniformador que ha ocurrido en todos los lenguajes y comportamientos humanos,

* Conferencia ofrecida en el VII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas, La Habana, 2012.

han influido también en el lenguaje musical, con la tendencia —al menos en una primera fase— de apagar y anular las particularidades, las peculiaridades, las tradiciones locales, relegadas ya a los estudios especializados, los museos del folclor, las colecciones y archivos fonográficos de los estados o las cátedras universitarias. Pero no es únicamente este fenómeno —demasiado conocido como para detenerse a analizarlo— el que favorece este proceso de universalización o, mejor dicho, de globalización. Además del vertiginoso aumento de los intercambios culturales, de la intensificación de la información a todos los niveles, se tiene que considerar en este ámbito el proceso uniformador de los instrumentos musicales y, finalmente, la importancia de la difusión de la música electrónica y el uso de los medios computarizados. Este último fenómeno ha dado un nuevo impulso a la creación de un lenguaje musical que, más que universal en el sentido estricto de la palabra, es, si podría llamarse, internacional.

Pero el desarrollo del lenguaje de las vanguardias en la segunda mitad del siglo XX no ha sido unívoco. Junto a la escuela de Viena, otros polos musicales no menos importantes han seguido su camino, demostrando que el serialismo integral —como lenguaje hipotético universal de la nueva música— no era el único que tenía ciudadanía en el mundo de la llamada música culta. De hecho, en muchos países —tanto del este como del oeste— se continúa estudiando y profundizando en la práctica del patrimonio musical tradicional propio sin rechazar los nuevos lenguajes de la modernidad. Desde fines del siglo XVIII, el folclor y las tradiciones musicales locales, de ambos lados del mundo, fueron considerados una fuente de inspiración para todos aquellos músicos que han querido insertarse en esta corriente cultural, los cuales han considerado que el patrimonio tradicional de sus países es un estímulo positivo para su inspiración.

Efectivamente, pensándolo bien, no es la primera vez que este fenómeno aparece en la historia de la música. Si retrocedemos uno o dos siglos encontramos otra escuela florecida también en Viena, el llamado clasicismo vienés, con su glorioso y elaborado lenguaje, de Haydn a Mozart, de Beethoven a Schubert, y así sucesivamente hasta Schumann y Brahms, con indudables pretensiones de universalidad; se trataba de un mundo todavía pequeño y limitado en el cual el hombre se consideraba el único y más alto exponente de cultura y de valores universales. No obstante, el lenguaje musical del clasicismo vienés ha dado a luz, tal vez desde su fuero interno, fuerzas centrífugas que pronto evidenciaron los riesgos que corría esta tendencia de volverse estéril —quizás precisamente a causa de su pretendida universalidad— si no encontraba nuevas fuentes de energía creativa. Incluso en esa época, las escuelas nacionales fueron las que ofrecieron a los músicos savia nueva de la cual beber y enriquecerse para renovar su lenguaje y su inspiración. Es posible que en todas las épocas, con las debidas diferencias, se pueda percibir esta sutil dialéctica entre lenguajes musicales diferentes, entre aquellos que por brevedad podríamos llamar *académicos* con aspiración a la universalidad y aquellos, en cambio, menos codificados, menos cristalizados, más cercanos a experiencias populares, sin pretensiones de universalidad. Los músicos más vinculados por cultura y sensibilidad a las tradiciones musicales que ahondan sus raíces en un pasado lejano, están consientes de que el valor artístico de sus obras está estrechamente relacionado con la originalidad y la individualidad de sus lenguajes.

Los mundos y las culturas periféricas ofrecen en línea general el material más acorde a estas experiencias lingüísticas. Ya en el siglo XIX se pudo asistir a este fenómeno, primero a las escuelas nacionales y después al exotismo —tan de moda a fines de ese siglo— que encarnaron estas ansias de salir del claustro de las limitadas experiencias académicas de Europa occidental hacia la búsqueda de nuevas experiencias lingüísticas capaces de llevar un nuevo aire a las formas y estructuras del lenguaje musical clásico.

La conciliación o el contacto entre las formas de la música clásica y las nuevas formas que se perfilaban en el horizonte, los nuevos acordes, los nuevos intervalos, las cadencias no tonales, las disonancias no resueltas... han ciertamente constituido un problema de difícil solución resuelto solamente con acuerdos operativos, pero de estos intentos y experimentos nacieron los nuevos lenguajes musicales que florecieron en las décadas sucesivas y en el transcurso del siglo XX, de forma paralela y a veces opuesta a las vanguardias vienesa primero y luego a las internacionales.

El panorama mundial —mundial porque es de esto que se puede y se debe hablar hoy— es, por tanto, más complejo y articulado de cuanto podría parecer ante una mirada superficial, e indudable heredero de este conflicto —a veces latente a veces más explícito— entre dos mundos lingüísticos muy diferentes por sus potencialidades expresivas: entre un lenguaje que aspira a la universalidad y un lenguaje que sumerge sus raíces en la individualidad y en las particularidades propias de cada pueblo y cada área geográfica. Hoy indudablemente el continente latinoamericano, junto al lejano oriente, constituye una inmensa reserva de tradiciones musicales que pueden fecundar y renovar el lenguaje musical de las vanguardias del siglo XX, que hoy está en crisis.

No es este el lugar para enumerar cuantos músicos han recepcionado este mensaje y han introducido en sus lenguajes elementos de estas tradiciones, que representan igualmente espinas o fuertes estímulos, u otros elementos del todo heterogéneos al lado o en el interior de los lenguajes de las vanguardias más o menos radicales, que hasta ayer parecían muy lejanas, ajenas y resistentes a los lenguajes vinculados a tradiciones locales y nacionales, o a elementos populares y del folclor. Baste recordar la absoluta intolerancia y alergia que siempre demostró Schönberg en relación a cualquier tipo de folclor, incluso en obras como el *Kol Nidré*, que habría sido muy lógico y natural que se hubiese nutrido de elementos provenientes del folclor hebreo. Pero la historia de la música, y no solo la de la música, presenta oscilaciones, nuevos pensamientos y regresos, donde nada es irrevocable.

Hoy en muchos lugares se escuchan voces sobre la crisis o sobre el fin de las vanguardias y el regreso a los más familiares territorios de la tonalidad o, por lo menos, a un lenguaje plurimodal, no obstante lejos de los radicalismos de las vanguardias de la segunda posguerra. Tal vez en una visión simplificada podría parecer el preludio a un clima de restauración y, en consecuencia, de una derrota total de la revolución conectada a las vanguardias del siglo XX. Quizás sería más conveniente hablar de una crisis de las ideologías, de los sectarismos y de los radicalismos en el campo de la música, y no solo en el de la música; pero, en las mutaciones ocurridas en estas últimas décadas, se puede también vislumbrar un fenómeno más complejo que merece un análisis más profundo.

Mi generación vivió de manera dramática y conflictiva la crisis del lenguaje tonal y acogió con entusiasmo la afirmación de la atonalidad, de la dodecafonía, del serialismo integral, de la música aleatoria, estocástica, electrónica, etc. Combatió y ridiculizó a conservadores de todo tipo y defensores del viejo orden tonal, sinónimos de reacción y de apego —lo mismo desde posiciones de derecha o de izquierda— a un mundo que parecía no tener más razón de ser y pertenecer inexorablemente a un pasado ya muy lejano.

La creación de la tonalidad en el Renacimiento y la sucesiva reflexión sobre esta llevaron al nacimiento y al reforzamiento del concepto de universalidad del lenguaje musical. La racionalización conexas a la tonalidad respecto al universo plurimodal medieval no podía más que confirmar la idea que ella representase una importante etapa, quizás la decisiva, sobre el camino de una radical racionalización y, de hecho, universalización del lenguaje musical, conquista del hombre racional occidental a la que todos los hombres pertenecientes al mundo civilizado habrían tenido que adecuarse rápidamente.

Es necesario, por tanto, establecer una neta diferencia entre el concepto de universalidad y, en consecuencia, de naturalidad y el concepto de uniformidad que se acerca hoy al concepto de globalización. Universal y, por ende, natural era la tonalidad en sus fundamentos físicos y también, en consecuencia, naturales. Esta idea ha regido hasta el siglo XX en los numerosos músicos que se opusieron al surgimiento de las vanguardias y de las novedades lingüísticas que rompían el predominio de la tonalidad y sus pretensiones de universalidad. Pero con el Romanticismo y el surgimiento de las escuelas nacionales, la idea de la universalidad del lenguaje musical ya estaba profunda e irreparablemente quebrada. El descubrimiento de los lenguajes musicales de los países no europeos, la sobrevivencia de las escalas modales en las tradiciones campesinas y, en el Oriente, de escalas diferentes de las occidentales, no hacía más que reforzar las dudas sobre la universalidad, naturalidad e inmutabilidad del lenguaje musical, además de provocar otras sobre la posibilidad de comprender con facilidad e inmediatez el lenguaje de los *otros*. El imperialismo musical de Occidente no había acabado, porque precisamente empezaba la era de la colonización, pero la colonización lleva inevitablemente consigo el problema de la confrontación con los otros y el descubrimiento de la existencia de lo diverso. Decretar que lo diferente se identifica con lo inferior puede ser una solución, pero a la larga no se sostiene, incluso porque con mucha frecuencia los colonizadores aprenden y toman prestado de los colonizados. Y entonces el relativismo cultural puede poco a poco tomar el lugar del viejo imperialismo universal, el cual había resistido por muchos siglos gracias también a la falta de confrontación con los otros lenguajes.

Hoy, después de las vanguardias del siglo XX, luego de haber asistido tanto a su surgimiento como a su ocaso, de la difusión de una masiva contundente globalización o proceso uniformador de los lenguajes musicales, no podemos dejar de notar la aparición en la escena mundial de lenguajes que ahondan sus raíces en tradiciones musicales locales que parecían olvidadas. Todo ello puede representar un viento de aire nuevo y fresco en la uniformidad que implica la globalización de nuestro mundo cultural y musical. Pero el tiempo mismo puede plantear problemas de mayor alcance. La comprensión de la música de los *otros* ha sido siempre

un asunto de difícil solución: el arraigo de lenguajes que aspiraban a la universalidad como el clasicismo vienés o —refiriéndonos a épocas más cercanas a nosotros— la escuela de Viena, se contraponía a los lenguajes musicales vinculados a tradiciones locales o a los lenguajes de otros pueblos lejanos geográficamente del eurocentrismo dominante. El problema de la sutil dialéctica entre particularidad y universalidad en la música puede devenir en tema central y, desde ciertos puntos de vista, dramático. Quizás se puede generar la hipótesis de que en la música está siempre presente un elemento Universal, o tal vez se podría decir que posee cierta cualidad *natural*. Quizás está presente en cada género musical un factor de amplitud y de profundidad indefinida que nos permite apropiarnos de la música de pueblos muy lejanos de nosotros en el espacio y en el tiempo, aún sin tener cultura de sus lenguajes, sin conocer nada de sus escalas, de sus modos, sus armonías y de los significados a ellos atribuidos por sus tradiciones. Considerando este factor, ¿podrían los chinos o los bantú captar el fulgor de la música en la *Novena* de Beethoven, incluso sin haber leído a Schiller ni saber nada de la forma sonata, de nuestro Romanticismo o de la revolución francesa? La vanguardia, al menos en ciertas corrientes irracionales presentes sobretodo en la segunda posguerra, ha tenido el mérito, de subrayar cómo ciertos aspectos de la regresión lingüística hacia las regiones de un lenguaje no estructurado —que podríamos llamar pre lingüístico— presente en la música, nos remiten a valores musicales que quizás metafóricamente podríamos llamar universales. Se quiere aquí aludir a aquellos elementos más fuertemente conectados a ciertos parámetros de los instintos, pre-lógicos y pre-lingüísticos que están en cada uno de nosotros y cuya presencia representa en algún modo el substrato, la premisa, la *conditio sine qua non* para poder construir a partir de ahí un lenguaje, en el sentido tradicional del término, y por ello poder comunicarnos con quienes aparentemente nos resultan del todo ajenos a nuestra cultura.

Según las épocas, se ha ido de vez en vez destacando la presencia en el lenguaje musical de factores universales o, más bien, de factores históricos, fruto de convenciones o de determinadas culturas. Hoy existe la conciencia de que es necesario evitar la radicalización porque tal vez es precisamente una característica del lenguaje musical el plantearse la confluencia de estos dos parámetros, el Universal y el particular; dos parámetros que no se contradicen, sino que se complementan. La tonalidad ha sido uno de los bastiones de la idea de universalidad y sólido fundamento natural en la música. Con la crisis de la tonalidad, a finales del siglo XIX, el advenimiento de la atonalidad primero, y de la dodecafonía después, se afirmó la idea que cualquier regla que guíe la estructuración de un lenguaje musical es siempre posible y aceptable, siempre que sea en conformidad con cierta lógica.

Vayamos ahora de un plano teórico a un plano práctico. ¿No se ha dicho siempre que la actitud ante hacia la música —activa y pasiva— no es solo fruto de la educación, y que existe, por tanto, una musicalidad innata, instintiva, un trasfondo del cual no se puede prescindir, sin el cual ninguna metodología didáctica —ni siquiera la más refinada y sofisticada— puede dejar huellas y corre el riesgo de convertirse en letra muerta? Muchas veces hemos observado como, aunque exista una total carencia de educación musical, emerge con frecuencia en muchos individuos una musicalidad a nivel del todo inconsciente, que puede prescindir de la

educación. No queremos con esto declarar la inutilidad de la educación musical; simplemente afirmamos que aquella no es suficiente, y que existen, por otra parte, individuos absolutamente «sordos» para la música sobre los cuales la educación puede favorecer una comprensión más o menos abstracta del lenguaje musical. Donde los principios de una musicalidad innata están ya presentes, la educación encuentra un terreno naturalmente fértil donde plantar sus semillas, suscitando toda una estela de resonancias, poniendo en movimiento mecanismos profundos que tienen solamente necesidad de ser sacados a la luz. Así sucede también en el plano receptivo: no existe comunicación musical si en la obra no está presente aquel elemento en gracia sin el cual el mensaje que porta la música puede hacerse comprender en mayor o menor medida, también para quien no está totalmente familiarizado con tal lenguaje.

Para concluir, el lenguaje musical desde esta perspectiva no es, por tanto, del todo convencional y no está totalmente situada en un contexto histórico, pero aparece dotado de elementos que podríamos llamar —en ausencia quizás de términos más adecuados— universales o naturales. Se ha demostrado ampliamente en la cultura contemporánea cómo un lenguaje musical puede ser tal, es decir utilizable y comunicable, y no puede fundarse exclusivamente sobre una convención cualquiera o sobre una lógica musical abstracta, sino que debe profundizar sus bases en elementos estrechamente relacionados con la psicología de la percepción auditiva y con ciertos parámetros profundos inherentes a una estructura de base del ser humano. No del todo contextualizable, porque un lenguaje musical en una determinada cultura no es exclusivamente el producto de esta cultura y de esta colectividad histórica y geográfica. Cuando se intenta prescindir totalmente de cualquier dato antropológico —como muchas veces ha hecho la vanguardia en una radicalización utópica de las abstractas posibilidades inventadas creadas por lenguajes imaginarios hechos creados *ad hoc* para cada obra— se cae inevitablemente en el solipsismo y la incomunicación. Ningún lenguaje musical puede surgir únicamente por un acto voluntario abstracto o por decreto ley. Los lenguajes musicales —subrayo el uso del plural— surgen, se desarrollan, se transforman en estrecha conexión con un *humus* histórico que va más allá del terreno musical puro, y que debe tomar en cuenta esos datos antropológicos; ignorándolos, no se crea un lenguaje artístico apto para la comunicación, sino un universo indescifrable. Individualidad y universalidad, o si se quiere historicidad y naturalidad, no se manifiestan, por tanto como términos inconciliables, de una radical antítesis, sino más bien como polaridad involucrada estrechamente, de forma recíproca. Quizás la comunicabilidad y la posibilidad de utilización del lenguaje musical se basan precisamente en la co-presencia de estos dos términos en la existencia concreta de las obras musicales.

Pero regresemos al tema inicial. Se nos pregunta: El elemento universal, es decir, aquello que está en la base de todos los lenguajes musicales y que representa de alguna manera lo que permite la comprensión a quienes no son del todo conocedores de tales lenguajes, ¿tiene que ver con la globalización presente como fenómeno prevaleciente en el mundo actual? ¿Universalidad del lenguaje y globalización pueden considerarse fenómenos divergentes o términos que indican fenómenos más o menos equivalentes? En realidad tienen muy poco en común.

La globalización se vale de los elementos más superficiales del lenguaje musical y de esta forma se dirige a nuestra sensibilidad perceptiva como el elemento más fácilmente accesible. Lo Universal en el lenguaje musical es, en cambio, el elemento profundo, una especie de gramática generativa, como diría Chomsky, que permite compartir experiencias lingüísticas muy diversas. El folclor, los elementos nacionales, las tradiciones locales, la aparición de lenguajes musicales vinculados a las experiencias sociales y culturales propias de los países emergentes¹... son enemigos de la globalización, ya sea aquella que hasta hace pocas décadas pro-rumpía de la vanguardia como fenómeno transnacional y global, o aquella de los lenguajes quizás más articulados y variados nacidos de las cenizas de la vanguardia, pero siempre en la óptica de una cómoda mancomunidad lingüística. Un posible renacimiento de experiencias musicales más auténticas se puede vislumbrar, precisamente, en una música consciente del ocaso definitivo del eurocentrismo que sepa ahondar sus raíces en tradiciones musicales que hasta hoy parecían del todo marginales y vinculadas a experiencias lejanas de la llamada música culta. Así como en el siglo XIX de las escuelas nacionales europeas y de las experiencias musicales de países que están muy lejos de Europa ha llegado un viento nuevo capaz de renovar radicalmente la música de la tradición clásica vienesa, de esta manera hoy —después de la crisis de las vanguardias y luego del neo-romanticismo— un viento nuevo puede provenir de las experiencias musicales de los países con una rica tradición musical que ahondan sus raíces en el folclor. Quien vive hoy en los países de la América Latina conoce que *l'humus* musical de estas áreas geográficas es riquísimo y que el músico que sabe revivirlo y reelaborarlo en un lenguaje musical que no sea ni banal ni populista— sin rechazar los frutos de la música del siglo XX— puede encontrar en ello un fuerte motivo de inspiración; dando lugar a una música rica en autenticidad, lejos de la banalidad de la globalización, pero que a su vez habla un lenguaje universal en el sentido más profundo del término.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dufourt, Hugues: *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois éd., 1991.
- Fubini, Enrico: *Musica y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Música, Madrid, 1994.
- _____ : *El siglo XX: entre música y filosofía*, Universitat de Valencia, 2004.
- _____ : *Estética da Música*, Edicoes 70, Lisboa, 2008.
- Murray Schafer, R.: *The Tuning of the World*, A. Knopf Inc., New York, 1977.
- Shepherd, John: *La musica come sapere sociale*, Unicopli, Milano 1988.

Enrico Fubini. Italia. Profesor de Historia de la Música de la Universidad de Turín; profesor visitante en la Universidad de Middlebury (EE.UU.), en la Universidad Autónoma de Madrid y la de Valencia (España). Ha impartido cursos y conferencias en numerosas universidades en el extranjero. Sus intereses de investigación se han dirigido principalmente hacia la historia y la estética del pensamiento musical.

¹ Se refiere a los países no eurocentristas.

A Carlos Fuentes (1928-2012),
«de nacionalidad cervantina»,¹
In Memoriam.

Europa de(s)localizada: cervantismo musical y utopía en Las Américas

Susan Campos Fonseca

EXSPECTATŌ

«Fue en España donde nuestra generación aprendió que uno puede tener razón y ser derrotado, que la fuerza puede destruir el alma y que hay veces en que el coraje no tiene recompensa. Esto es, sin duda, lo que explica por qué tanta gente, el mundo entero, siente el drama de España como una tragedia personal»... Leer estas palabras de Albert Camus en la pared de una sala del *Museu Nacional d' Art de Catalunya* (MNAC) deja una marca imborrable en la memoria.² Escritas al final de *La Maleta Mexicana*, una

exposición que abrió nuevas preguntas sobre la historia compartida entre España y México, introducen el problema de estudio que ocupará este ensayo.³

Como indica Camus, el drama de España fue una tragedia no solo para los españoles y españolas emigrados o en exilio, sino para un modelo de civilización que, como la soñada por Max Ernst en su *Europa después de la lluvia* (1942), aparecía en ruinas, tras la tormenta, cual cuerpo arcaico y sacrificial de símbolos y emblemas, ante la mirada de los supervivientes.⁴ Esa Europa «de(s)localizada» viajó, como en *La Maleta Mexicana*, repartida en fragmentos impregnados de memorias que hoy, cuando se vive otra gran crisis en el continente, pueden enseñarnos caminos ocultos bajo los telones de acero, todavía vigentes, de la posguerra.

No obstante, el conocimiento des-membrado por las crisis del siglo XX sigue necesitando de un proyecto «de-colonizador»,⁵ capaz de enfrentar las aporéticas categorías del pensamiento occidental, presentes incluso en el discurso postmoderno.⁶ Una de ellas la «expectación de otredad», como «fe» en renovadas categorías

¹ Juan Goytisolo: «Carlos Fuentes: De nacionalidad cervantina», 2011, pp. 46-47.

² Albert Camus: «Prefaci», *L'Espagne libre*, 1946.

³ En 1939, en los albores de la Segunda Guerra Mundial, desaparecieron del estudio que Robert Capa tenía en París unos negativos de la Guerra Civil Española. Casi setenta años después, al término de un misterioso viaje a través del sur de Francia, llegaron a Ciudad de México más de un centenar de rollos de película, no sólo de Robert Capa, sino también de Gerda Taro y Chim (David Seymour), tres de los principales fotógrafos de la contienda española. El conjunto de los negativos, conocido como *La Maleta Mexicana*, proporciona una amplia, rica y exclusiva panorámica de una guerra que cambiaría el curso de la historia europea, y constituye además un hallazgo de valor incalculable por su aportación a la evolución de la fotografía bélica. Hoy se conserva en la colección del International Center of Photography, en Nueva York.

⁴ Joaquina Labajo: *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, 2011, p. 127.

⁵ Walter Mignolo: «La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso», 2008, pp. 243-281.

⁶ Elías José Palti: *Aporías. Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación y Ley*, 2001, p.13.

rebuscadas en los armarios de la Historia y el Lenguaje. Post-exotismos basados en la ilusión de un reestablecer «lo auténtico» («lo propio») con base en supuestos de «Otridad», según fronteras cuyos bordes, entre Identidad y Alteridad, se vuelven cada vez más imprecisos.⁷

Pero ¿a qué se refiere aquí con la pregunta por una «expectación de otridad»? Como en los debates alrededor de *La Maleta Mexicana* —recogidos en la película de Trisha Ziff—⁸ la inquietud por la propiedad, por la apropiación identitaria de una memoria, escinde los elementos ya desmembrados por el hecho histórico del cual son resultado. La dimensión procesual y residual de un «descubrimiento» documental conlleva en sí diferentes problemas, incluida la apropiación y reconfiguración dentro de relatos históricos. Aunque resulte paradójico, a pesar de las crisis epistemológicas actuales,⁹ el llamado «giro identitario» sigue teniendo un valor importante en la construcción y gestión de discursos. Y dentro de ellos, la utilización de categorías como Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación y Ley, sigue estando vigente, incluso aquí, en la pregunta: ¿Memoria de quién y para qué?

América no es Europa, pero entre ambas subsiste un «co(contra)relato» de invención y re-inventación mutua. Vinculadas por la invasión, la colonización, y los posteriores proyectos de, si cabe el término «de(s)colonización», —sumando la opción de-colonial con un deslocalizar las memorias compartidas— que subsisten en tanto «ruina-monumento» de mundos que se enfrentaron durante el Antiguo Régimen, posteriores emigraciones y exilios, durante los siglos XIX, XX y XXI. En consecuencia, Las Américas son Occidente, pero a la vez, según la *expectación*, también «Otros» de Occidente.

¿Cómo acercase a un problema tan complejo como este, que a su vez contiene en sí una paradoja? Hoy, cuando Europa (incluida la tan denostada Europa mediterránea), en tanto comunidad y modelo, se enfrenta a otra gran «crisis de fe», vuelve a encontrar en Las Américas un espacio para renovadas utopías.¹⁰ Las palabras de Camus, puestas en contexto, desvelan así su «dimensión quijotesca», removiendo las bases de una historia compartida todavía por exhumar. Quizás por ello, cuando Juan Goytisolo dedica una «Semblanza» a Carlos Fuentes, la titula «De nacionalidad cervantina», y escribe:

[...] Los dos nos alzamos contra la tradición acartonada del costumbrismo y del canon nacionalcatólico hispano, con la escala de valores miope, reductiva y, a

⁷ Javier Arnaldo y Eva Fernández del Campo: *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*, 2012, p.12.

⁸ Página oficial: <http://www.maletamexicana.com/spanish/>.

⁹ Como indica Juan Carlos Moreno: «La epistemología ha dejado de ser la reflexión normativa a priori y universalista, que buscaba establecer las condiciones esenciales de la racionalidad, para evolucionar hacia una reflexión crítica y plural, cuya función normativa consiste en ofrecer criterios operativos y pragmáticos para mediar los avances del conocimiento». En: «Crisis y evolución actual de la epistemología», 2008, p. 169. «Sin embargo, [como indica Ticio Escobar], el riego de este *totum revolutum* es que una celebración acrítica de la confusión – la hibridación considerada como un valor abstracto– pueda terminar sofocando el valor de la diferencia tras el curso de una nueva nivelación homogenizadora, ávida de la unidad de lo indiferenciado». En: Ticio Escobar: «El Museo ante la ruina», 2012, p. 77.

¹⁰ Javier Lorca: «Hay que latinoamericanizar Europa. Entrevista a la politóloga Chantal Mouffe», 2012.

fin de cuentas, falsa. Ambos asumimos la observación de Bajtín —«la obra que quiera proyectarse en el futuro debe apoyarse en el pasado, pues si vive sólo en el presente, perece con él»— para forjar nuestro propio árbol de la literatura y rastrear sus raíces diversas. Creemos, como dijo Luis Buñuel, que la pureza (identitaria, religiosa, racial) es la madre de todos los vicios y ello nos ha hecho amar la diversidad, la mezcolanza y el contagio recíproco. Nuestra nacionalidad, como dijo Fuentes, es la nacionalidad cervantina.¹¹

Pero ¿qué significa esto? ¿De qué «nacionalidad cervantina» hablan Goytisolo y Fuentes? Y en este caso particular, ¿qué tiene que ver con algo llamado «cervantismo musical»?¹² Durante varios años investigué la cuestión en el marco de un proyecto con sede en la Universidad Autónoma de Madrid, titulado «Cervantes y *El Quijote* en la música del siglo XX» (ref. HUM2007-61277/ARTE), dirigido por la Dra. Begoña Lolo.¹³ Junto a un equipo internacional, enfrenté el reto de preguntar, en mi caso, por una herencia cervantina conservada en el pensamiento musical iberoamericano. El resultado fue *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010)*, trabajo honrado con el Premio de Musicología Casa de las Américas 2012.

El presente ensayo cumple, en correspondencia, dos funciones: 1) la de introducir un trabajo más amplio, y 2) la de complementarlo, abordando un caso que, por sus particularidades, quedó excluido del cuerpo general del trabajo. El estudio principal, como señala su título, está dedicado en exclusiva a la creación de autores y autoras de origen iberoamericano, dentro del ámbito de la música vocal (notada y grabada), quedando pendientes: 1) un estudio dedicado a la música instrumental, y 2) otro a la creación de exiliados y emigrantes en colaboración con comunidades iberoamericanas concretas. Cuestión que introducirá este ensayo, centrándose en un caso: la celebración musicada de la efeméride cervantina, llevada a cabo en México D.F., en 1947.

No obstante, el «cervantismo musical» no es, en ningún caso, tal y como demuestran los cuestionamientos iniciales, el objetivo de esta investigación. Él sirve de eje articulador, catalizador de preguntas que confrontan modelos de «cultura» y «civilización» continuamente en crisis, tanto hoy como en el periodo que les vio nacer. El «cervantismo musical» desvela un cuerpo como memoria. El cuerpo de Cervantes y su obra, especialmente *El Quijote*, continuamente devorado y regurgitado como «texto eminente».¹⁴ Objeto del canibalismo histórico intelectual y

¹¹ Juan Goytisolo: «Carlos Fuentes: De nacionalidad cervantina», 2011, p. 47.

¹² El «cervantismo musical» plantea, en resumen, dos líneas de investigación: 1) El estudio de referencias y posibles fuentes musicales presentes en la obra de Cervantes; y 2) El estudio de la recepción e interpretación de la obra cervantina en diferentes épocas y tradiciones musicales. Lo que a su vez contiene un problema metodológico en relación a la pregunta sobre qué convierte a una obra musical en objeto posible de estudio desde este enfoque. A saber, el musicar textos cervantinos y/o «inspirados» en temáticas cervantinas, o en su defecto, tratándose de músicas instrumentales, el estar vinculadas a la obra cervantina por un título.

¹³ En lo que toca al tema de este ensayo, debo hacer mención del Proyecto de Excelencia Multidisciplinar (ref. CEMU 2012-017-01) «El Quijote en la cultura europea. Mito y representación» de la Universidad Autónoma de Madrid, del cual soy colaboradora.

¹⁴ Para Hans-Georg Gadamer, «el texto eminente es una configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releído, aunque siempre haya sido ya antes comprendido». En: Hans-Georg Gadamer: «El texto 'eminente' y su verdad», 1998, pp. 100-101.

cultural occidental. En consecuencia, el presente ensayo centrará su mirada en un acontecimiento que, como *La Maleta Mexicana*, desvela una memoria de exilio, de acogida, pero también de autofagia y mitologías identitarias. Memoria de una Europa mediterránea «de(s)localizada», y su utopía en Las Américas.

1. MEMORIA DES-MEMBRADA

Para la escritora y ensayista estadounidense Susan Sontag, «*Don Quijote* es un libro inagotable, cuyo tema es todo (el mundo entero) y nada (el interior de la cabeza de alguien; es decir, la locura)».¹⁵ Sontag recoge en esta frase la supervivencia de una estética idealista en el siglo XX que, según el prestigioso cervantista Anthony Close, «establece una sintonía natural con los románticos alemanes [...] y tiende a separar de sus circunstancias históricas la mentalidad del artista [Cervantes]».¹⁶ Idealismo vinculado con una tradición de pensamiento representada por filósofos y filósofas exiliados en Las Américas, como José Gaos (Gijón, 1900-México D.F., 1969) y María Zambrano (Vélez-Málaga, 1904-Madrid, 1991).¹⁷

Gaos, por ejemplo, en sus escritos «*El Quijote* y el tema de su tiempo», «El tema del *Quijote*» y «La razón y la realidad en la literatura. *El Quijote*» de 1947 —según indica el filósofo español doctor José Luis Mora— «analiza las relaciones entre la razón (lo que se realiza) y la sinrazón (lo que no se realiza); entre lo real (los cuerdos) y lo irreal (los locos) hasta llegar a las relaciones entre razón y realidad que provocan, de manera inevitable, estas dos preguntas y por este orden: '¿qué es lo real? Y, ¿qué lo racional?'».¹⁸ Preguntas a las que, como indica el doctor Mora, María Zambrano responde argumentando:

Cervantes bien pudo haber estudiado filosofía y haber transcrito [sic] su idea, su intuición de la voluntad, en un sistema filosófico. Mas, ¿para qué había de hacerlo? Además de que no tenía sentido expresarse así entre nosotros, tenía que decir más, todavía más. Y era otro el sentido último de su obra: el fracaso. La aceptación realista y al par esperanzada del fracaso.¹⁹

Este pensar el fracaso como posibilidad, entronca con la cita de Camus utilizada para introducir el problema de estudio. Más aún cuando para Gaos y Zambrano, lo que en Close implica la expresión y el tiempo pasado, es decir, la historia —contenida en la frase de Sontag en relación al «todo» del mundo (real) y la «nada» de la mente (irreal)— dirige a una preocupación radicalizada en la segunda mitad del siglo XX: la crisis que supone «el carácter de absoluto atribuido a la razón y atribuido al ser».²⁰ El argumento de Zambrano —que junto a otros intelectuales de la época pensó «una nueva y decisiva reforma del entendimiento humano o de la razón, que [pusiera] a la razón a la altura histórica de los tiempos y al hombre en

¹⁵ Susan Sontag: «DQ», 2007, pp. 129-130.

¹⁶ Anthony Close: *La concepción romántica del Quijote*, 2005, p. 250.

¹⁷ Durante su exilio, María Zambrano residió en varios países iberoamericanos, entre los que destacan Cuba, México y Puerto Rico.

¹⁸ José Luis Mora: «Lecturas del *Quijote* en el exilio», 2010, p. 183.

¹⁹ María Zambrano: «La reforma del entendimiento español», 1998, p. 158.

²⁰ *Ibid.*, p. 138.

situación de entenderse a sí mismo»—²¹ es, por ejemplo, para el doctor Mora, una interpretación en sentido de cómo: «Cervantes no pudo escribir un tratado pues hubiera contribuido a sostener lo que quería denunciar».²²

Se encuentra así un vínculo entre la preocupación de un «tiempo presente» y la del «tiempo de Cervantes», estableciendo, como indica Close, una «sintonía» —en este caso— con la memoria de un «fracaso», frente a la violencia de un modelo de pensamiento y civilización. Lo anterior se ejemplifica con el siguiente párrafo de Zambrano, perteneciente a su artículo «La ambigüedad de D. Quijote», también de 1947, donde la filósofa expone:

Toda cultura deja ver la necesidad de imágenes que sostengan y orienten el esfuerzo y el anhelo —la pasión— de ser hombre [...] No parece dudoso que entre todas las figuras de vida creadas por la literatura, por la poesía española, sea la de Don Quijote la que alcance este rango en mayor grado en la conciencia española. Que sea también el símbolo aceptado universalmente, lo confirma. Pues que un pueblo por definida que sea su peculiaridad y por intransferible que sea su destino histórico, no deja de ser una parte de la Historia Universal, dentro de la cual se hace visible su significación y aun su rango efectivo.²³

Zambrano señala hacia las bases sobre las cuales Goytisolo y Fuentes apelan por una «nacionalidad cervantina», y a su vez, alude a un problema básico de interés para esta investigación: la construcción de *imaginarios* que, según Zambrano, toda cultura requiere para sostener y orientar el esfuerzo y el anhelo de *ser humano*; constituyendo un *acto poético* en dirección a una «significación» y «rango efectivo». En este sentido, el teórico cultural y musicólogo mexicano-estadounidense doctor Alejandro L. Madrid —retomando la argumentación inicial— indica cómo «las prácticas productoras de significado —incluidas las construcciones de identidad como significado cultural— están siempre determinadas por relaciones de poder»;²⁴ en este caso, entendidas desde el discurso de «Gran cultura», derivado aquí de un «texto eminente» como *El Quijote*. Imagen mítica que, como paradigma, determina los procesos a partir de los cuales la apropiación que ocupa este trabajo es conservada —en tanto «memoria del exilio y exilio de la memoria»—²⁵ en música.

Dicha apropiación supone dos problemas básicos. En un primer término, y volviendo a la argumentación del doctor Madrid, porque: «el estilo musical mismo aparece como un mapa en el cual la apropiación de ideas sobre modernismo y vanguardia [establecidos críticamente entre el Nuevo y Viejo mundo], se pueden rastrear a partir de su transformación en sonido y estructuras sonoras».²⁶ Y en segundo término, porque en tanto Poética, «el ejercicio de autorepresentación de [individuos liminales]», puede ser entendido como acto re-productor que copia modelos europeos (según

²¹ *Ibidem*.

²² José Luis Mora: «Lecturas del *Quijote* en el exilio», 2010, p. 191.

²³ Recogido en la edición de Enrique Baena, *María Zambrano. Cervantes (Ensayos de crítica literaria)*, 2005, p. 109. El libro editado por Baena, según informa José Luis Mora, recoge buena parte de lo escrito en «La liberación de Don Quijote», escrito por Zambrano en París durante 1947.

²⁴ Alejandro L. Madrid: *Los sonidos de la nación moderna*, 2005, p. 54.

²⁵ Antolín Sánchez Cuervo: «Memoria del exilio y exilio de la memoria», 2009, pp. 3-11.

²⁶ Madrid: *Op. cit.*, p. 71.

una teleología eurocéntrica universalista), como *apropiación de una gramática* (en sentido de un canon);²⁷ pero también, como «contingencia histórica»,²⁸ que *media* en el «cuán propiamente dentro» o «cuán propiamente fuera» se efectúa dicha apropiación, en qué medida, con cuáles estrategias y/o procedimientos.

Pero antes de entrar en el debate, es necesario definir qué se entenderá por «imaginarios sonoros» y «poéticas» en el marco de este ensayo. Para comenzar, las citas anteriores del doctor Madrid introducen la cuestión en dos niveles: 1) entendiendo al «estilo musical» como *mapa*; y 2) al «ejercicio de autorepresentación» en tanto *contingencia*. Ambos, en relación a la apropiación de una gramática constituida «en sonido y estructuras sonoras». La idea de *mapa* remite a un *paisaje*, un «paisaje sonoro», en este caso, paisaje de una memoria histórica. Siguiendo estos parámetros, el imaginario sonoro estará vinculado a una o varias poéticas contingentes entre sí, entendiendo Poética como «conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor».²⁹

Consecuentemente, en el contexto de esta investigación, se entenderá como posible dicha *Poética*, según una *topoi*-grafía cervantista, vinculada a su vez con la periodización propuesta (la posguerra), que constituye en sí un relato cuyos ejes son: I) La fusión de horizontes entre una Edad de Oro y la historia reciente, II) El triángulo simbólico Cervantes/Quijote/Libertad, y III) La condición liminal de un pensamiento, en este caso, entre un «Ser iberoamericano»³⁰ y una «existencia exiliada».³¹ Se vincula así una historia contingente, conservada en la creación musical, tal y como se verá a continuación.³²

2. MÉXICO D. F., 1947

Cuando José Emilio Pacheco (1939), poeta, ensayista, traductor, novelista y cuentista mexicano, Premio Cervantes 2009, fue investido en 2010 con dicho galardón, inició su discurso recordando como:

1947 es una fecha tan lejana como 1547. Ambas se han hundido en la sombra eterna y son irrecuperables. Tal vez la memoria inventa lo que evoca y la imaginación ilumina la densa cotidianeidad. Sin embargo, del mismo modo que para

²⁷ Siguiendo al doctor Madrid, la apropiación gramatical realizada por los compositores iberoamericanos durante las primeras décadas del siglo XX, estableció una teleología histórica en pos de la constitución de imaginarios sonoros, que representarían a las «naciones modernas» iberoamericanas.

²⁸ Madrid: *Op. cit.*, p. 108.

²⁹ Definición de «poética», aceptada por la RAE, disponible en: <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 11/07/2010).

³⁰ En sentido de una «filosofía iberoamericana» como la pensada por Leopoldo Zea: «La reflexión que inicia Zea en su ensayo programático de 1942 'En torno a una filosofía americana', será el germen de los libros claves que jalonan esta primera etapa de su pensamiento —Conciencia y posibilidad del mexicano (1952), América como conciencia (1953), América Latina y el mundo (1960), La filosofía americana como filosofía sin más (1969)—, en ellos se encuentra también el desarrollo del pensamiento filosófico que caracterizará a la generación iberoamericana que emerge a principios de la década de los años cuarenta». Cita tomada de: <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/zea/filosofia.htm> (Consultado el 27/11/2012).

³¹ Jean-Luc Nancy: *La existencia exiliada*, 1996, pp. 34-40.

³² Aquí se presenta solo un resumen, para llegar a dicha *topoi*-grafía se desarrolla un análisis de discursos en: Susan Campos Fonseca: *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010)*, 1ª Parte. «¿Músicas 'cervantistas' en Iberoamérica?», en proceso editorial.

nosotros serán siempre gigantes los molinos de viento que acababan de instalarse en 1585 y eran la *modernidad* anterior a la invención de esta palabra, en algún plano es real otra experiencia: la de un niño que una mañana de Ciudad de México va con toda su escuela al Palacio de Bellas Artes y asiste asombrado a una representación del libro convertido en espectáculo.

Salvador Novo adapta y dirige la obra con música de un mexicano, Carlos Chávez, y un español, Jesús Bal y Gal [sic]. Novo pertenece al Grupo de Contemporáneos,³³ equivalente exacto del Grupo de 1927 en España. Mucho tiempo después sabré que Novo había conseguido que en julio de 1936 su amigo Federico García Lorca estuviera precisamente en ese Palacio de Bellas Artes para presenciar el estreno mexicano de *Bodas de Sangre* interpretada por Margarita Xirgu.

A telón cerrado aparece el historiador árabe Cide Hamete Benengeli a quien Cervantes atribuye la novela. Cide Hamete Benengeli ha decidido abreviar la historia para que los niños de México puedan conocerla. La cortina se abre. De la oscuridad surge la venta que es un castillo para Don Quijote. Quiere ser armado caballero a fin de que pueda ofrecer sus hazañas a la sin par Dulcinea del Toboso, la mujer más bella del mundo.

Dos horas después termina la obra. Desciende de los aires Clavileño que en esta representación es un pegaso. Don Quijote y Sancho montan en él y se elevan aunque no desaparecen. El Caballero de la Triste Figura se despide: «No he muerto ni moriré nunca. Mi brazo fuerte está y estará siempre dispuesto a defender a los débiles y a socorrer a los necesitados».

En aquella mañana tan remota descubro que hay otra realidad llamada ficción. Me es revelado también que mi habla de todos los días, la lengua en que nací y constituye mi única riqueza, puede ser para quien sepa emplearla algo semejante a la música del espectáculo, los colores de la ropa y de las casas que iluminan el escenario. La historia del *Quijote* tiene el don de volar como aquel Clavileño. Sin saberlo, he entrado en lo que Carlos Fuentes define como el territorio de La Mancha. Ya nunca voy a abandonarlo.³⁴

[Y concluye: porque] en medio de la catástrofe, al centro del horror que nos cerca por todas partes, siguen en pie, y hoy como nunca son capaces de darnos respuestas, el misterio y la gloria del Quijote.³⁵

José Emilio Pacheco no solo remite a la delimitación periódica acuñada para este ensayo (así como a varios de los tópicos identificados), sino —y todavía más importante— los reúne alrededor de la pregunta fundamental que guían este trabajo: ¿Memoria de quién y para qué?

Pacheco comparte una experiencia que definió su relación con el «texto eminente» cervantino, subrayando a su vez una memoria contingente. La búsqueda

³³ A este respecto: «Hablar de Salvador Novo (1903-1974), es hablar de la revista y del grupo Los Contemporáneos (1928-1931). Gracias a esta revista, es que surge el nombre de una corriente literaria, netamente mexicana que habría de recorrer el mundo entero. Los Contemporáneos fueron famosos no sólo por ser poetas; sino además, por ser altos funcionarios en la administración pública de la época que les tocó vivir, y si a esto le agregamos el superlativo de la irreverencia que poseían como grupo, nos encontraremos con una serie de provocaciones y escándalos de índole artísticos e intelectuales». En: Federico Corral Vallejo: «Salvador Novo y los contemporáneos», 2004, p. 68.

³⁴ José Emilio Pacheco: «Discurso», en: Ceremonia de entrega del Premio Cervantes, 2009, ff. 1-2.

³⁵ *Ibid.*, f. 4. La negrita y el subrayado son originales del autor.

de paralelismos entre espacios de legitimidad e iconos de la época, resulta especialmente problemática. La construcción de una memoria en/del exilio sobre la base de narrativas y figuras históricas concretas salta a la vista aquí. Lo mismo su llamada de atención sobre categorías como «modernidad», «ficción» y «el territorio de la Mancha», alternativamente subrayadas por el autor en el texto.

Ahora bien, esta referencia a Carlos Fuentes, ¿señala acaso en esa dirección?, ¿son estas las señas hacia una «nacionalidad cervantina»? El camino recorrido entre la cita de Camus y este punto, desvela el mapa de una «comunidad imaginada» que encuentra en Cervantes su símbolo de Libertad, una «poética de libertad». El doctor Antonio Rey Hazas, uno de los principales cervantistas actuales, construye este concepto remitiéndose a Zambrano (exiliada en México desde 1939), indicando cómo la filósofa afirma justo en 1947, que «la libertad de todos va unida a la propia necesidad de liberación de don Quijote, en esa pasión cervantina por la libertad y por la ambigüedad».³⁶ En consecuencia, afirma el doctor Rey Hazas: «la libertad se transfigura en estética y pasa a ser la clave del arco de la poética cervantina».³⁷

Condición dialéctica entre la España de Cervantes y la España de posguerra, que es a su vez —remitiendo a la cita de Camus—, la poética de una tragedia contemporánea. Una libertad transfigurada en estética, ¿es eso posible, y en qué sentido? Volviendo al caso de estudio, el grupo reunido en México D.F. para celebrar la efeméride cervantina, ¿celebró acaso su «nacionalidad cervantina», en sentido —citando a Rey Hazas— de una «poética de libertad»? ¿Fue esta una transterritorialización de la utopía significada en «el territorio de la Mancha», frente a la tragedia de una Europa en ruinas?

El compositor y crítico mexicano Salvador Moreno,³⁸ informa cómo el entonces director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) Carlos Chávez,³⁹ en colaboración con «los musicólogos y compositores que [formaban] el grupo de *Conciertos de los Lunes*», organizó un «Concierto-homenaje» en cuya primera parte se ejecutaron obras de «Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Luis Sandi, Jesús Bal y Gay, José Moncayo y Blas Galindo. [Seguidos en] la segunda parte [por] la versión de concierto de *El Retablo de Maese Pedro* de Falla. Todo el programa, en el que además del Coro de Madrigalistas actuó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, [dirigidos] por Luis Sandi».⁴⁰ A lo que debe sumarse la puesta teatral de *El Quijote* realizada por Salvador Novo, también en el Palacio de Bellas Artes, con música incidental de Chávez, Bal y Gay, y Galindo.⁴¹

³⁶ Antonio Rey Hazas: *Poética de libertad y otras claves cervantinas*, 2005, p. 225.

³⁷ *Ibid.*, p. 224.

³⁸ Salvador Moreno Manzano (Orizaba, 1916-Ciudad de México, 1999) fue un compositor y escritor mexicano. Es autor de varios ensayos dedicados a la música en *El Quijote*, publicados aisladamente en 1947, en la línea de Adolfo Salazar, con quien sostuvo una importante amistad. Los ensayos en cuestión han sido incluidos en *El sentimiento en la música* (con dibujos de Ramón Gaya), 1986; y *Detener el tiempo. Escritos musicales* (edición, selección e introducción por Ricardo Miranda), 1996.

³⁹ Desde 1947 hasta 1952 Carlos Chávez fue director general del INBA, formando en 1947 la Orquesta Sinfónica Nacional, que sustituyó a la Orquesta Sinfónica de México como principal orquesta de ese país.

⁴⁰ Salvador Moreno: «Concierto-homenaje y concierto en el Conservatorio», 1947, en: *Detener el tiempo. Escritos musicales* (edición, selección e introducción por Ricardo Miranda), 1996, pp. 39-40.

⁴¹ Michèle Muncy: *Salvador Novo y su teatro*, 1971, pp. 51-59. La autora menciona también la participación de Blas Galindo, p. 59.

Consecuentemente, puede demostrarse que se está ante el rastro de una acción colectiva. Entonces, ¿por qué las obras —que se atenderán a continuación— han sido «recuperadas» alternativamente separadas? ¿De quién ha primado la memoria, y para qué? El resultado es un cuerpo desmembrado de partituras, notas hemerográficas, fotografías y documentos varios de archivo, ubicados según criterios y prioridades historiográficas que les han «colonizado». En respuesta, se propone un proyecto «de(s)colonizador»: la consideración de estos documentos como fragmentos de memoria histórica, bajo el prisma de un «cervantismo musical». Y en el proceso, introducir un problema de historia intelectual y cultural.⁴²

3. RE-MEMBRAR UN CUERPO

Adolfo Salazar (1890-1958), Rodolfo Halffter (1900-1987), Carlos Chávez (1899-1978), Luis Sandi (1905-1996), Jesús Bal y Gay (1905-1993), José Pablo Moncayo (1912-1958) y Blas Galindo (1910-1993). Comenzando por Salazar, quien jugará un rol intelectual de especial importancia en la conformación de este «cuerpo»,⁴³ al que se unirá colateralmente Salvador Moreno. La familia Halffter y su círculo, —que sumará una línea de pensamiento y recepción vinculada al fenómeno—;⁴⁴ el agregado de una obra de referencia, *El Retablo* de Falla;⁴⁵ y la autoría compartida entre Chávez, Galindo, Bal y Gay, lo mismo que las obras de Sandi y Moncayo, son aquí, un manto de Penélope.

La musicóloga española Dra. Cecilia Piñero Gil, una de las primeras en acercarse a este fenómeno como «cervantismo musical», lo introduce señalando que la obra de Luis Sandi *Quisiera te pedir, Nisida, cuenta* (basada en un poema extraído del Tercer Libro de *La Galatea*),⁴⁶ pudo ser compuesta y estrenada en 1947, con motivo del IV Centenario del nacimiento de Cervantes (1547),⁴⁷ junto con *Homenaje a Cervantes* para dos oboes y orquesta de cuerdas de José Pablo Moncayo,⁴⁸ «la Suite para orquesta —más tarde titulada *Homenaje a Cervantes*— de Blas Galindo,⁴⁹ y la música escénica orquestal *Don Quijote de la Mancha*, debida a Carlos Chávez, Blas

⁴² Desarrollado, como se indicó anteriormente, en el estudio: *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana* (1947-2010), cuya publicación está prevista para 2014.

⁴³ Siendo uno de los críticos con más poder e influencia durante este periodo, especialmente en la construcción y gestión de discursos en torno a lo moderno y el neoclasicismo. Véase: Teresa Cascudo y María Palacios: *Los Señores de la Crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, 2011.

⁴⁴ Germán Gan Quesada: «Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter», 2007, pp. 373-398.

⁴⁵ Elena Torres: «De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en *El Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla», 2007, pp. 323-344.

⁴⁶ Miguel de Cervantes: *La Galatea*, Obras escogidas de Miguel de Cervantes Saavedra, 2007, pp. 135-136.

⁴⁷ Luis Sandi: *Quisiera te pedir, Nisida, cuenta* (coro a capella SATB). Textos de Miguel de Cervantes con versión inglesa de Noel Lindsay, Ediciones Mexicanas de Música (EMM), México D. F., 1950.

⁴⁸ José Pablo Moncayo: *Homenaje a Cervantes* (para dos oboes y orquesta), Ediciones Mexicanas de Música (EMM), México D. F., 1989.

⁴⁹ Blas Galindo: *Homenaje a Cervantes* (Suite para orquesta) [1. «Gavota-Museta»; 2. «Zarabanda»; 3. «Giga»], Universidad Nacional Autónoma de México, Colección de Música Sinfónica Mexicana, bajo la coordinación de Rodolfo Halffter [Reproduce partitura org. Ediciones Mexicanas de Música (EMM)], México D.F., 1985.

Galindo y el exiliado Jesús Bal y Gay quien, por otra parte, también contribuirá a la celebración cervantina con su *Oda a Don Quijote* para pequeña orquesta». ⁵⁰

Salvador Moreno, testigo del evento, lo describe de la siguiente manera:

El *Concierto de los Lunes* correspondiente al mes de octubre estuvo dedicado a honrar la memoria de Cervantes. Este homenaje fue patrocinado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y se realizó en la sala máxima de nuestro máximo teatro.

En el programa —una simple hojita impresa por ambos lados— en lugar del retrato de Cervantes se colocó el grabado de Cápuz dibujado por Zarza que representa a Don Quijote bailando en casa de Don Antonio, quizás por parecer a los organizadores que esa alusión musical entonaba mejor con el carácter de dicho festival.

Para esta ocasión los musicólogos y compositores que forman el grupo de *Conciertos de los Lunes* se obligaron a componer una música adecuada y oportuna y para ellos se sirvieron de textos del propio Cervantes, o a manera de título hicieron alusión al homenajeado. Sólo Blas Galindo no hizo ninguna indicación especial, aunque la *Suite* que presentó la forman una serie de danzas más o menos de la época del autor del Quijote.

En la primera parte del programa se ejecutaron esas piecitas circunstanciales de Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, Luis Sandi, Jesús Bal y Gay, José Pablo Moncayo y Blas Galindo. En la segunda parte se tocó la versión de concierto de *El Retablo de Maese Pedro* de Falla. Todo el programa, en el que además del Coro de Madrigalistas actuó la Orquesta Sinfónica del Conservatorio, estuvo dirigido por Luis Sandi. ⁵¹

Siendo así, las crónicas de Moreno, ⁵² permiten documentar: 1) la fecha del estreno, 27 de octubre de 1947. Contrastando su información puede confirmarse que el *Homenaje a Cervantes* de Moncayo fue estrenada el 27 de octubre de 1947 en el Palacio de Bellas Artes, por la Orquesta del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección del propio Luis Sandi, ⁵³ y que con anterioridad, el 6 de agosto de 1947, también en el Palacio de Bellas Artes, se había estrenado «*Don Quijote de la Mancha*, adaptación y dirección de Salvador Novo, con música de Carlos Chávez y Jesús Bal y Gay [...] dirigida fundamentalmente a un público escolar [...] primera producción teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes». ⁵⁴ 2) Que el encargado de administrar el grupo *Conciertos de los Lunes* fue el compositor español exiliado

⁵⁰ Carmen Cecilia Piñero Gil: «*Palabras de Don Quijote* de Juan Orrego Salas», 2007, p. 254.

⁵¹ Salvador Moreno: *Detener el tiempo. Escritos musicales*, 1996, p. 39.

⁵² Moreno: *Op. cit.*, pp. 35-41. Crónicas relacionadas: «Lunes Musicales [I]», p. 35 (1946); «El tercer concierto de los Lunes [Lunes musicales II (sic)]», p. 35-37 (1947); «[Rodolfo Halffter: Concierto para violín y orquesta]», p. 37 (1947); «Respuesta a Rodolfo Halffter», p. 37-38 (1947); «Lunes Musicales [III]», p. 38 (1947); «[Incidente con Rodolfo Halffter: Lunes Musicales IV]», p. 39 (1947); «Concierto homenaje [Lunes Musicales V]», pp. 39-40 (1947); «Lunes Musicales [VI]», p. 41 (1947).

⁵³ Nota de prensa del INBA: «La Orquesta de Cámara de Bellas Artes inicia temporada», Octubre 2002. Disponible en: <http://www.esmas.com/cultura/musica/261380.html> (consultado el 30/09/09).

⁵⁴ Anónimo: «Cronología de Teatro en México: 1947». Disponible en: <http://www.arts-history.mx> (consultado el 30/09/09).

Rodolfo Halffter, autor de otra obra contemporánea, los *Tres Epitafios* para coro a *cappella* Op. 17 (1947-1953),⁵⁵ estrenada por Sandi,⁵⁶ muy similar en su estética y formato a *Quisiera te pedir, Nisida, cuenta*, sumando —posiblemente— *Cuatro letrillas que se cantan en las obras de Cervantes*, de Aldofo Salazar.⁵⁷ 3) Que el programa incluyó «la versión de concierto de *El Retablo de Maese Pedro* de Falla»,⁵⁸ revelando un complejo mapa de relaciones que se atenderán a continuación.⁵⁹

3.1 EL IMAGINARIO SONORO DE UNA PÉRDIDA

Comenzando por la construcción y gestión de discursos ideológicos, estéticos e historiográficos, el trabajo de Salazar es de vital importancia. Para explicarlo, se remite al artículo titulado «De la música en Cervantes a Cervantes en la música: *Interpretaciones del arte sonoro*»,⁶⁰ de la Dra. Begoña Lolo, quien resume las dos puntas de lanza del estado de la cuestión. Porque el estudio de un fenómeno como el «cervantismo musical» supone un cruce de horizontes entre historicismo y hermenéutica, lo que no implica que ambos se excluyan. La bibliografía así constituida se compone por tanto de trabajos especializados de carácter híbrido.

En este sentido, interesan aquí —por su vinculación con el caso de estudio— los trabajos dedicados a la música en la obra y época de Cervantes, como el ya citado

⁵⁵ Rodolfo Halffter: *Tres epitafios*. Op. 17. [1. «Para la sepultura de don Quijote»; 2. «Para la sepultura de Dulcinea»; 3. «Para la sepultura de Sancho Panza»] (coro a capella SATB). *Textos de Miguel de Cervantes*, Ediciones Mexicanas de Música (EMM), México D. F., 1957.

⁵⁶ Moreno: *Op. cit.*, p. 39. El musicólogo español Germán Gan Quesada informa: «Sólo once años más tarde [la primera obra de temática cervantina de R. Halffter fue Clavileño] retomaría Halffter los textos cervantinos para escribir el primero, 'Para la sepultura de Don Quijote' (Q, II-LXXIV), de sus *Tres epitafios para coro a capella* Op. 17, un ciclo que quedaría completo en 1953 —y estrenado por el Coro de Madrigalistas, bajo la dirección de Luis Sandi, en el Palacio de Bellas Artes de México el 27 de octubre de 1954— con los epitafios 'Para la sepultura de Dulcinea' y 'Para la sepultura de Sancho Panza' (Q, I-LII). Se trata de la única obra coral importante del catálogo del compositor y de una de sus piezas más difundidas, especialmente a raíz de su interpretación en el I Festival Interamericano de Washington (1958); de acusada brevedad —ninguno de los epitafios supera los tres minutos—, el ciclo ofrece una diversidad estructural notable: el primer epitafio adopta un forma lied y el segundo una forma tripartita variada con coda. El uso recurrente de inflexiones modales —así, en el tercer epitafio, escrito en Fa M mixolidio— y de recursos hemiólicos en la alternancia de compases y en algunas figuraciones rítmicas, dota de sabor arcaico al conjunto, en cuyo análisis no nos demoraremos por se objeto específico de otra comunicación en este congreso». El autor refiere a: Ruth Piquer: «Los *Tres Epitafios para coro* (1947-1953) de Rodolfo Halffter. El 'quijotismo' y la trascendencia estética y estilística del Neoclasicismo musical», comunicación presentada en el Congreso Internacional Cervantes y Quijote en la música, Madrid, 19-21 de octubre de 2005. En Germán Gan Quesada: «Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter», 2007, p. 378.

⁵⁷ Adolfo Salazar: *Cuatro letrillas que se cantan en las obras de Cervantes* (coro a capella SATB) [1. «Madre, la mi madre»; 2. «Los comendadores»; 3. «Por un Sevillano»; 4. «Arrojáste el agua, la niña»] *Textos de Miguel de Cervantes con versión inglesa de Noel Lindsay*, Ediciones Mexicanas de Música (EMM), México D. F., 1948.

⁵⁸ Moreno: *Op. cit.*, p. 39.

⁵⁹ Como se indicó al inicio, dado que el evento implicó obras instrumentales y de compositores españoles en el exilio, superando la delimitación objeto de estudio en *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010)*, la cuestión aquí planteada es complementaria al trabajo principal.

⁶⁰ Begoña Lolo: «De la música en Cervantes a Cervantes en la música: *Interpretaciones del arte sonoro*», 2011, pp. 143-170.

de la doctora Lolo. Se cuentan, además, textos como *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote. Las canciones* de Cecilio de Roda (1905), *La música en las obras de Cervantes* de Miguel Querol Gavaldá (1948), *La música en Cervantes y otros ensayos* de Adolfo Salazar (1961), *La música en el Quijote* de Luis F. Leal Pinar (2006), *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino* (2007) y *Loco, trovador y cortesano* (2009), ambos de Juan José Pastor Comín, así como «Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela» de Germán Labrador López de Azcona (2008); todos ellos de autores españoles —hay que decirlo— a quienes se suma desde el ámbito iberoamericano —coincidiendo con el marco cronológico de este ensayo (1947)— «La música en el Quijote» de Salvador Morero, dedicado, no por casualidad, a la memoria de Adolfo Salazar.

Estos trabajos comparten una preocupación: la consideración e identificación histórica de fuentes musicales en la obra cervantina y la reflexión crítica acerca de la posibilidad de un imaginario sonoro cervantino. Los autores en cuestión, guiados en primer caso por preocupaciones dramatúrgicas, iconográficas y organológicas (ya que la obra cervantina no contiene música notada), han procurado analizar la función narrativa y simbólica de la música dentro de la escritura cervantina y sus posibles fuentes históricas, utilizando para ello diferentes enfoques. No obstante, en el propio contexto de estos trabajos, producidos entre efemérides, destaca otro tipo de fractura, la subrayada por una posguerra.

Pueden identificarse así dos figuras fundamentales y sus escuelas: Adolfo Salazar y Miguel Querol. Salazar por su vinculación al grupo del INBA dirigido por Carlos Chávez, así como a grupos intelectuales en el exilio, y porque sus textos cervantistas fueron publicados en México justo en 1947 por la *Nueva Revista de Filología Hispánica*.⁶¹ Este aspecto no debe pasar desapercibido, ya que entronca con activismos intelectuales de especial importancia en Las Américas, sin olvidar —como indica Isabel Pope en el Prólogo de *La música en Cervantes y otros ensayos*— que dicha publicación antológica fue entendida como una «restitución» a sus compatriotas del trabajo desarrollado por Salazar en Las Américas.⁶²

La figura de Querol tiene, en efecto, otras connotaciones. Él desarrolló su trabajo dentro del Instituto de Musicología de Barcelona, centro oficial de la musicología española de entonces, en la línea de Felipe Pedrell e Higinio Anglés, y como

⁶¹ Adolfo Salazar publicó en esta importante revista sus artículos «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes» (Nº 2, 1948, pp. 21-56) y «Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes» (Nº 3, 1949, pp. 118-173). La Revista formó parte del proyecto de Amado Alonso y su «apostolado» en la Universidad de Buenos Aires (1923), donde fundó, además del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras que actualmente lleva su nombre, la *Revista de Filología Hispánica*; que fue dirigida posteriormente por uno de sus discípulos, Raimundo Lida (Argentina, 1908- Estados Unidos, 1979). Esta publicación reapareció en México como *Nueva Revista de Filología Hispánica* debido, fundamentalmente, a que en 1947, bajo el peronismo, Lida debió exiliarse con su familia a México, donde fue invitado por Alfonso Reyes para integrarse a El Colegio de México, en el cual fundó la *Nueva Revista de Filología Hispánica* y poco después el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Enseñó también en la Universidad Nacional Autónoma de México y en el México City College, colaboró en *Cuadernos Americanos* y fundó además, durante este periodo, la colección de Lengua y estudios literarios en el Fondo de Cultura Económica. De esta forma, puede comprobarse cómo el mapa de relaciones se amplió.

⁶² Isabel Pope: «Prólogo», 1961, p.12.

investigador del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), creado en España durante la dictadura franquista. No obstante, a nivel formal, Querol comparte con Salazar el enfoque musicológico histórico, preocupado —a su vez— por las relaciones entre música y literatura.

Lo anterior entronca, en términos generales, con el problema de que las obras en cuestión, remiten a un concepto de «barroco musical hispánico»,⁶³ problema vinculado, a su vez, con debates sobre tradición y modernidad. Debates dentro de los cuales Salazar y Falla jugaron un rol fundamental, de ahí que la inclusión de *El Retablo* en este evento no sea casual. Se llega así a la pregunta base: ¿Memoria de quién y para qué?

Los compositores mexicanos (Chávez, Sandi, Galindo, Moncayo)⁶⁴ parecen compartir —en las obras creadas para el evento— esta narrativa vinculada por Salazar, Halffter y Bal y Gay, con un «neoclasicismo musical español».⁶⁵ Pero este no será un caso único, como se demuestra en el estudio principal.⁶⁶ No obstante, ciñéndose al caso que ocupa este ensayo, la presencia dominante de dicha narrativa hunde sus raíces en un problema común: la expectación de otredad —remitiendo a la cuestión inicial.

Se identifican, de este modo, dos niveles críticos de especial interés, primero, en relación a la Europa mediterránea y su situación contingente dentro del discurso identitario y patrimonial occidental, dominado por el relato centro-europeo universalista; segundo, la mutua invención y reinención de estas «europas» *en/con/frente* a Las Américas. Ambos niveles, vistos a partir del hecho radical que marca 1492 y, en este caso, su vinculación posterior con el ideario cervantino.

A lo que se suma la obra de exiliados y emigrantes —fruto de las crisis bélicas de la primera mitad del siglo XX— que tiene su propia historia en la vida intelectual y artística del México de los años cincuenta. No por casualidad, data de este periodo el polémico trabajo de Edmundo O'Gorman *La invención de América* (1958),⁶⁷ donde se afirma que, con dicha «invención» el «hombre moderno» hace su primer gran acto de presencia. Modernidad que significará un problema de vital importancia, como ya se indicó, para intelectuales como Zambrano o Gaos, vinculándolo críticamente con el mito cervantino.

Obviamente se trata de un problema bastante más complejo de lo que permite abordar el espacio de este ensayo. Sin embargo, al identificarse un «cervantismo musical» en las obras reunidas por el caso de estudio, puede preguntarse por la presencia, en esta narrativa, de lo que el doctor Rey Hazas identifica como: «la visión idealizada de una América próxima a la Edad de Oro que transmiten los cronistas de Indias», cuyas raíces humanistas renacentistas, según Rey Hazas, coinciden

⁶³ Francesc Bonastre i Bertran: «Els orígens del concepte de barroc musical hispànic, a l'entorn del centenari de l'Institut d'Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol», 2007-2008, pp. 41-65.

⁶⁴ Con su propio peso como «Grupo del INBA» bajo la dirección de Chávez y su impacto en la construcción del pensamiento y la investigación musical en el México de la época.

⁶⁵ Ruth Piquer: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, 2010.

⁶⁶ El ya mencionado Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010).

⁶⁷ Publicado por el Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1958.

con que Ángel Ganivet llamó el *Idearium español*,⁶⁸ representado aquí por la égida cervantina. El problema es bastante más amplio, pero estas palabras del doctor Rey Hazas ofrecen algunas coordenadas:

[...] el descubrimiento [de las Indias Orientales] tuvo una considerable repercusión sobre el pensamiento europeo del siglo XVI y encantó con sus novedades a toda la cultura renacentista, como lo demuestra la *Utopía* de Moro, *La Ciudad del Sol* de Campanella, o *La Nueva Atlántida* de Bacon, con lo que el mito quijotesco de la edad de oro podría guardar algún parentesco.⁶⁹

Podría considerarse por lo tanto, siguiendo al doctor Rey Hazas,⁷⁰ que se trata no solo con la traslación americana del mito clásico (Horacio, *Épodo XVI*),⁷¹ sino de cómo «la locura de don Quijote, enraizada en el humanismo renacentista y en su ensoñación americana dio a Cervantes la libertad que necesitaba para exponer sus ideas sin censura».⁷² Recepción que, durante la posguerra —como se indicó en los apartados anteriores— resultará una apropiación y resignificación de dicha «poética de libertad», frente a nuevos totalitarismos. Se pone en evidencia entonces: 1) cómo los estudios del fenómeno suponen en sí un tipo de hermenéutica del «texto eminente» y la persona de Cervantes (ella misma como texto); y 2) cómo los discursos derivados, mediados por ideas políticas, de patrimonio y modernidad, asumirán narrativas especialmente complejas, encriptadas en músicas derivadas.

3.2. MEMENTO MORI

Se retoma así el relato de *La Maleta Mexicana*. La memoria histórica compartida. Como indica el director de orquesta español José Luis Temes:

Cervantes y el Quijote fueron siempre los temas más recurrentes en los actos públicos que se celebraban en México en homenaje a la cultura española y los exiliados españoles. Uno de ellos fue el acto que programó el Instituto Nacional de Bellas Artes para el 27 de octubre de 1947, en homenaje a Miguel de Cervantes.⁷³

Pero la memoria posible en ese «imaginario sonoro cervantino» —pensado y conservado por las obras resultado de aquel evento— además de estar vinculado con el emblema de una «poética de libertad», representa aquí el problema de un «neoclasicismo musical», su relación con una Europa «de(s)localizada» y ambos, con una «música colonial latinoamericana», planteando un amplio problema de historia conceptual.⁷⁴

⁶⁸ Antonio Rey Hazas: «Cervantes, don Quijote y la libertad desde y hacia América», 2007, p. 396.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 401.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 403.

⁷¹ *Ibid.*, p. 407.

⁷² *Ibid.*, p. 409.

⁷³ José Luis Temes: *Jesús Bal y Gay. Obra sinfónica completa*. Orquesta de Córdoba, José Luis Temes, dir. Verso, CD VRS 2126. Libreto, 2012, p. 7.

⁷⁴ Un caso típico es *Music and Urban Society in Colonial Latin America* (Cambridge, 2010), editado por Geoffrey Baker (Royal Holloway, University of London) y Tess Knighton (University of

No se trata entonces *solo* de la apropiación de una gramática (según una «expectación de otredad») sino de un patrimonio como «acervo contingente» —reapropiado y re-significado por discursos identitarios diversos— que aparece aquí mediado por un «neoclasicismo» y puesto en relación por un «cervantismo musical». En consecuencia, las obras ofrecen, frente a este aparato conceptual, la interesante oportunidad de un ejercicio «de(s)colonizador».

Considérense como ejemplo, las obras corales *Tres epitáficos* de Rodolfo Halffter, *Cuatro letrillas que se cantan en las obras de Cervantes* de Adolfo Salazar y *Quisiera te pedir, Nisida, cuenta* de Luis Sandi. A ellas se suman las obras orquestales de José Pablo Moncayo y Blas Galindo —ambas bajo el mismo título, *Homenaje a Cervantes*— que, junto a *Oda a Don Quijote* y *Don Quijote*, de Jesús Bal y Gay, recogen una muestra significativa de elementos a considerar.⁷⁵

Todas las obras coinciden en el intento de representar un imaginario sonoro relativo al «tiempo de Cervantes», pero en su performance de estilos arcaizantes remiten a tópicos concretos. Galindo y Bal y Gay comparten la estructura general del modelo «suite»,⁷⁶ y junto con Halffter, Salazar y Sandi parecen remitir a una mezcla entre una Europa «de(s)localizada» (según el relato de una historia de la música occidental), el concepto de un «barroco musical hispano», y el «cancionero popular». No obstante, la obra «monotemática» de Moncayo, a diferencia de las demás, no parece reproducir un imaginario preciso. Son el título y la puesta en relación con las obras de sus colegas lo que la ubica en este marco cervantista y neoclasicista, representando un caso de «sub-apropiación», si cabe el término.⁷⁷

Cambridge), cuyo antecedente directo es *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (Granada, 2007). Ambos textos evidencian la aporía del constructo «música colonial latinoamericana», ya que el concepto de «colonia» —tratado en ambos textos en relación a la orden Jesuita— está construido sobre el paradigma del «sistema cortesano», mientras que el de «Latinoamérica», creado a mediados del siglo XIX, se debe al paradigma del «estado nacional». En resumen, Latinoamérica como idea comunitaria de naciones independientes no se corresponde con el periodo «colonial» al que pertenecen las obras en cuestión y su contexto. El constructo responde en sí a la necesidad de una apropiación patrimonial, lo mismo que el de «barroco latinoamericano». Acerca de este problema conceptual aplicado a la investigaciones históricas, véase: José Martínez Millán: «La sustitución del sistema cortesano por el paradigma 'estado nacional' en las investigaciones históricas», 2010, pp. 4-16.

⁷⁵ En el trabajo principal, dada la posibilidad de un marco comparado entre un *corpus* mayor de obras —dentro la música vocal iberoamericana— se realiza un análisis más exhaustivo de las relaciones entre la utilización preformativa del material y su vinculación con elementos literarios, intelectuales y culturales. Aquí solo quedan esbozados algunos elementos a modo de muestra.

⁷⁶ Galindo, por ejemplo, incluye propiamente una zarabanda. Esto no es circunstancial: la zarabanda, por ejemplo, fue citada con frecuencia en la literatura de la época —en obras de Góngora, Cervantes, Lope de Vega y otros— y gozó de enorme popularidad hasta entrado el siglo XVII.

⁷⁷ Considérese, por ejemplo, el siguiente comentario del compositor y crítico mexicano Juan Arturo Brennan: «La partitura del *Homenaje a Cervantes*, escrita en el año de 1944, está concebida para dos oboes y cuerdas, dotación por demás austera si se le compara con la de otras obras del mismo Moncayo. La pieza está desarrollada libremente sobre un vago esquema de rondó, esquema en el que la clásica alternancia entre el estribillo y los episodios es sutil y flexible. Esta obra, en el contexto de la producción de Moncayo, está mucho más cercana al aliento cuasi-impresionista de *Tierra de temporal* que al brillo colorístico del *Huapango* o a la viveza rítmica de la *Sinfonietta*. Con este *Homenaje a Cervantes* Moncayo parece aludir no al Cervantes pícaro de las *Novelas ejemplares* sino al Cervantes contemplativo cuya mejor expresión son los momentos reflexivos de su inmortal creación, Don Alonso Quijano, el Caballero de la Triste Figura». En: Programa de mano, OFUNAM. 2da. Temporada 2012, 09-10/06/2012, pp. 4-5. Cabe preguntarse si la opinión de Juan Arturo Brennan

Estas coincidencias de forma y contenido plantean un problema: ¿existe aquí una «apropiación» o se remite a la «representación» de una identidad? El problema es amplio. Sin embargo, lo que es evidente, a partir de una aproximación empírica,⁷⁸ es que, puestas en relación, las obras comparten un imaginario sonoro o, si se quiere, la interpretación de dicho imaginario en relación a poéticas concretas. Afirmar que esto se debe a la influencia de los compositores españoles, o a un homenaje de la «cultura española», sería afirmar que el acervo sonoro aquí expuesto es «propiedad» de una identidad nacional concreta. Considerar las danzas y referencias estéticas como patrimonio sonoro «europeo» sería como alegar —con sus respectivos «matices»— que estas no estaban circulando contemporáneamente por tierras americanas durante el periodo colonial y que, en su respectiva apropiación «latinoamericanista», no pasaron a formar parte del patrimonio de las «nuevas» naciones.

En todo caso, no puede omitirse que este tipo de apropiación nacional como «hispana» o «española» —que no es lo mismo— tiene una relación directa con la España de la Restauración (1874-1931), cuyo discurso nacionalista estaba, como indica el doctor Samuel Llano,⁷⁹ «fuertemente marcado por un 'neoimperialismo latinoamericanista', que situaba a España como cabeza espiritual de los territorios de Latinoamérica que en el siglo XVI formaron parte de su imperio colonial, y que se independizaron a lo largo de los siglos subsiguientes, hasta 1898».⁸⁰ A esto se suma el contexto específico de la posguerra y el rol de México en la historia del exilio español.

El problema se vuelve sin duda más complejo: como indica el doctor Llano, «la nacionalidad de la música no es inmanente sino construida»,⁸¹ y en este contexto, la edificación de Cervantes y su *Quijote* como emblemas de una «hispanidad», requiriere de mayor debate. No obstante, retomando el problema que aquí atañe: «la 'hispanidad' de una obra es una contingencia histórica, y no una cuestión inmanente a la obra musical. Así, la distinción entre categorías como música española y música hispanista».⁸² En consecuencia, la pregunta es, como indica Samuel Llano —aunque su problema remite al hispanismo europeo (francés, para ser más específico) frente al español— si esto implica un «orientalismo»; es decir, como se indicó en la Introducción, una *expectación de otredad* en dichos términos.

es derivada de la inserción de *Homenaje a Cervantes* (1944) en el evento de 1947, lo que coincidiría con el problema expuesto.

⁷⁸ Queda pendiente, como se indicó al inicio, realizar un estudio similar en el caso de la música instrumental, así como en las creaciones de emigrantes y exiliados, que ponga en contexto cada una de las obras y compare críticamente estudios dedicados a cada autor y su entorno; lo que permitiría considerar más ampliamente el pensamiento y redes implicadas, así como sus ramificaciones.

⁷⁹ Musicólogo e historiador cultural español, autor de *Whose Spain? Negotiating «Spanish Music» in Paris, 1908-1929*, Oxford University Press, 2012.

⁸⁰ Samuel Llano: «España en la vitrina: Maurice Ravel, el mito de la autenticidad y el neoimperialismo español», 2010, p. 10.

⁸¹ *Ibid.*, p. 5.

⁸² *Ibid.*, p. 8.

Entonces:

¿oculta el orientalismo⁸³ un reverso crítico respecto de las estrategias de apropiación inherentes a los nacionalismos, en la medida en que equipara las nociones de «representación» e «identidad», y en la medida en que deslocaliza (*de-localises*) la producción de la imagen de la nación, desproveyéndola de toda presunción de raigambre, y de todo intento de refugiarse en un discurso sobre la etnicidad?⁸⁴

He aquí la esencia de la cuestión. Creación musical y relato musicológico se entrecruzan en la construcción de un imaginario sonoro cervantino. Dadas las coincidencias de estilo y técnica compositiva, imaginad que estas obras no tuviesen nombre, que la efeméride cervantina fuese su única conexión (como una «maleta mexicana»⁸⁵). En este sentido, una cita del doctor Robert M. Stevenson (recientemente fallecido, 1916-2012), es pertinente:

Un trozo de música sin nombre de compositor, encontrado en un archivo colonial, puede ser peligrosamente engañoso. Jesús Bal y Gay editó la *Missa Ave maris stella* (1576) de Victoria, en el volumen 1 del *Tesoro de la música polifónica en México* (1952), sin reconocerla como de Victoria —ni siquiera como una Misa escrita por un Peninsular— sencillamente porque la encontró sin nombre en el así llamado Codex Carmen que estaba entonces editando.⁸⁶

Se vuelve a la pregunta inicial: ¿Memoria de quién y para qué? El caso continúa abierto.

EXSPECTATIŌNIS

Resulta difícil plantear estas cuestiones en un espacio tan reducido, no porque las ideas no sean precisas, sino por documentarlas y, siguiendo una metodología «científica», demostrarlas. El trabajo de laboratorio en humanidades es especialmente complejo, fundamentalmente porque «el mundo» no es precisamente un «laboratorio». Como el *Angelus Novus* bejaminiano, la mirada que pretenda plantear preguntas acerca de «lo pasado» se encontrará con cuerpos desmembrados. La musicología no es una excepción. Cada proyecto de investigación es en sí mismo un acto político, una elección. La acción crítica no deja de ser un posicionamiento

⁸³ Al referir al «orientalismo» el doctor Samuel Llano analiza un: «contemplar el hispanismo [de Ravel] como un discurso partícipe de los convencionalismos orientalistas entonces vigentes, aunque alentado por un propósito integracionista que no acaba de casar por completo con la violencia discursiva y el imperialismo de la imagen que la teoría postcolonial denuncia en la representación del Otro». *Ibid.*, p.6.

⁸⁴ *Ibid.*, p.10.

⁸⁵ El debate acerca de la autoría y la propiedad de las fotografías incluidas en *La Maleta Mexicana* es una buena alegoría de lo que podría suceder en este caso hipotético, ¿cuál sería el relato dominante para atribuir la autoría, la propiedad, para «repartirlas» entre mexicanos y españoles, iberoamericanos y europeos?

⁸⁶ Robert Stevenson: «Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana», 1976, p. 5.

y quien elige el *Limes*, encontrará que la condición *liminal* de la experiencia requiere enfrentar los propios prejuicios.

Cuando el doctor Alejandro L. Madrid, en su Discurso inaugural del Premio de Musicología Casa de las Américas 2012, indicó: «Solo un enfoque multidisciplinar nos permitirá escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas»,⁸⁷ dejó abierta una caja de Pandora, porque las disciplinas nos disciplinan, pero también lo hace el contexto en que cada uno se «disciplina». Plantear preguntas implica cuestionar desde dónde preguntamos, y este ejercicio puede ocupar toda una vida. La multidisciplinariedad es, finalmente, un proyecto personal, incluso cuando se trabaja con un equipo interdisciplinar. Los juegos de poder entre personas y disciplinas marcan la estratificación de los discursos y estos, a su vez, dominan el mercado académico y de la información. Posibilitar un diálogo real entre disciplinas no solo es un reto pendiente, sino un ejercicio «disciplinario» al que deben someterse quienes pretenden la multidisciplinariedad.

Esta parece una posición inquisitiva, sin embargo —como también indica el doctor Madrid— «esta reinvención no puede ceder ante los modelos utilitarios que pretenden definir a las humanidades desde fuera; debe ser una transformación que identifique y critique los modelos ideológicos que la musicología ha ayudado a reproducir».⁸⁸ No es un ejercicio fácil; quien lo ejerza se verá expuesto a la «existencia exiliada» del que no está «ni propiamente dentro ni propiamente fuera», como Miguel de Cervantes y su *Quijote*.

Quizás la propia condición liminal del ideario cervantino, de su historia contingente como emblema de causas utópicas, sea —una vez más— guía en tiempos del destierro global. Las culturas que viven en el desarraigo de los tiempos posnacionales y post-disciplinares (citando de nuevo al doctor Madrid), pueden, si la vía de los prefijos resulta útil, procurar re-pensar —como en el caso introducido aquí— las bases sobre las que se sostienen los estudios hispánicos (peninsulares) e iberoamericanistas frente a los estudios europeos (universalistas). Carlos Fuentes señaló hacia un «territorio de La Mancha», pero ese lugar —como los restos de aquella efeméride cervantina celebrada en México D.F. en 1947— no son las naciones, sino las personas. Cada persona es su propia cultura «manchada». Si se parte de allí, la pregunta ¿Memoria de quién y para qué? tiene como ámbito la geografía humana y su contingencia. Allí empieza este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arnaldo, Javier & Fernández del Campo, Eva: *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012.

Baena, Enrique: *María Zambrano. Cervantes (Ensayos de crítica literaria)*, Fundación Málaga, Málaga, 2005.

Bonastre i Bertran, Francesc: «*Els orígens del concepte de barroc musical hispànic, a l'entorn del centenari de l'Institut d'Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol*», en *Ricerca Musicològica XVII-XVIII*, 2007-2008, pp. 41-65.

⁸⁷ Alejandro L. Madrid: «Discurso inaugural del Premio de Musicología Casa de las Américas 2012», 2012.

⁸⁸ *Ibid.*

- Campos Fonseca, Susan: *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010)*, Premio de Musicología Casa de las Américas 2012, La Habana (en proceso editorial).
- Cascudo, Teresa & Palacios María: *Los Señores de la Crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Editorial Doble J, Sevilla, 2011.
- Cervantes, Miguel de: *La Galatea, Obras escogidas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Linkgua ediciones, Vols. 10-11, Barcelona, 2007, pp. 135-136.
- Close, Anthony: *La concepción romántica del Quijote*, Crítica, Barcelona, 2005.
- Corral Vallejo, Federico: «Salvador Novo y los contemporáneos», en *Revista Siempre*, Año 51, N.º 2670, México D.F., 2004, pp. 68-69.
- Escobar, Ticio: «El Museo ante la ruina», en *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, pp. 61-86.
- Gadamer, Hans-Georg: *Arte y Verdad de la Palabra*, Paidós, Buenos Aires, 1998.
- Gan Quesada, Germán: «Variaciones sobre el tema cervantino en la música de la familia Halffter», en *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito* (Begoña Lolo, ed.), Ministerio de Educación y Ciencia/Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 373-398.
- Goytisolo, Juan: «Carlos Fuentes: De nacionalidad cervantina», en *Claves de la razón práctica*, N.º 217 (Noviembre), 2011, pp. 46-47.
- Labajo, Joaquina: *Sin contar la música. Ruinas, sueños y encuentros en la Europa de María Zambrano*, Endymion, Madrid, 2011, p. 127.
- Labrador, Germán: «Fiestas, quejas y duelos de amor en el imaginario sonoro cervantino: la guitarra, el laúd y la vihuela», en *Anales cervantinos*, Vol. XL, 2008, pp. 229-242.
- Leal Pinar, Luis F: *La música en el Quijote*, Llanura, Guadalajara, 2006.
- Lolo, Begoña: «De la música en Cervantes a Cervantes en la música: Interpretaciones del arte sonoro», en *Actas del XXI Coloquio Cervantino Internacional Cervantes, La Independencia y La Libertad*, Fundación Cervantina de México/Universidad de Guanajuato/Museo Iconográfico del Quijote/Centro de Estudios Cervantino, Guanajuato, 2011, pp. 143-170.
- Llano, Samuel: *Whose Spain? Negotiating «Spanish Music» in Paris, 1908-1929*, Oxford University Press, 2012.
- Llano, Samuel: «España en la vitrina: Maurice Ravel, el mito de la autenticidad y el neoimperialismo español», en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11: 1, 2010, pp. 1-15.
- Madrid, Alejandro L.: *Los sonidos de la nación moderna*, Casa de las Américas, La Habana, 2005.
- Mora, José Luis: «Lecturas del Quijote en el exilio», en *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y su dimensión iberoamericana*, Biblioteca Nueva-CSIC, Madrid, 2010, pp. 164-202.
- Moreno, Salvador: *El sentimiento en la música* (con dibujos de Ramón Gaya), Pretextos/Música, 73, Valencia, 1986.
- _____ : *Detener el tiempo. Escritos musicales* (edición, selección e introducción por Ricardo Miranda), INBA/CENIDIM, México D.F., 1996.

- Muncy, Michèle: *Salvador Novo y su teatro*, Atlas, Madrid, 1971.
- Palti, Elías José: Aporías. Tiempo, Modernidad, Historia, Sujeto, Nación y Ley, Alianza, Madrid, 2001.
- Pastor Comín, Juan José: *Cervantes: Música y Poesía. El hecho musical en el pensamiento lírico cervantino*, Editorial Academia de Hispanismo, Vigo, 2007.
- _____ : *Loco, trovador y cortesano*, Editorial Academia de Hispanismo, Vigo, 2009.
- Piñero Gil, Carmen Cecilia: «Palabras de Don Quijote de Juan Orrego Salas», en: *Cervantes y El Quijote en la Música*, Ministerio de Educación y Ciencia/Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2007, pp. 253-269.
- Piquer, Ruth: *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Doble J, Sevilla, 2010.
- Querol Gavaldá, Miguel: *La música en las obras de Cervantes* (Prólogo de Juan Sedó Peris-Mencheta), Ediciones Comitalia, Barcelona, [1948]. Reeditado en 2005 por el Centro de Estudios Cervantinos.
- Rey Hazas, Antonio: *Poética de libertad y otras claves cervantinas*, Eneida, Madrid, 2005.
- _____ : «Cervantes, don Quijote y la libertad desde y hacia América», en: *Guanajuato en la geografía del Quijote*, XVII Coloquio Cervantino Internacional Don Quijote en la Capital Cervantina de América, Gobierno del Estado de Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2007, pp. 395-456.
- Roda, Cecilio de: *Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote. Las canciones, Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez*, Madrid, 1905. Existe otra edición en Estudios Cervantinos. Cocina-Música-Supersticiones-vida social-Refranes. Homenaje a la inmortal obra de Cervantes Don Quijote de la Mancha en el cuarto centenario de su publicación, Guillermo Blázquez, Madrid, 2003, pp. 70-103.
- Salazar, Adolfo: *La música en Cervantes y otros ensayos*, Ínsula, Madrid, 1961.
- Sánchez Cuervo, Antolín: «Memoria del exilio y exilio de la memoria», en *ARBOR-Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV 735 (enero-febrero), 2009, pp. 3-11.
- Sontag, Susan: «DQ», en *Cuestión de énfasis*, Alfaguara, Madrid, 2007, pp. 129-130.
- Stevenson, Robert: «Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana», en *Revista Musical Chilena*, Vol. 30, N° 134, 1976, pp. 5-8.
- Torres, Elena: «De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en El Retablo de Maese Pedro de Manuel de Falla», en *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito* (Begoña Lolo, ed.), Ministerio de Educación y Ciencia/Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 323- 344.
- Zambrano, María: *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil* (Presentación de Jesús Moreno), Trotta, Madrid, 1998.

PUBLICACIONES DISPONIBLES EN INTERNET

- Lorca, Javier: «Hay que latinoamericanizar Europa. Entrevista a la politóloga Chantal Mouffe», 2012. En: *Página 12*, Domingo, 21 de octubre de 2012, Argentina. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-206036-2012-10-21.html> (consultado el 30/09/09).
- Madrid, Alejandro L.: «Discurso inaugural del Premio de Musicología Casa de las Américas 2012», en *La Ventana*, portal informativo de Casa de las Américas, Lunes 19 de marzo de 2012. Disponible en: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=6776> (Consultado el 4/12/2012).
- Martínez Millán, José: «La sustitución del sistema cortesano por el paradigma 'estado nacional' en las investigaciones históricas», en *Libros de la Corte.es*, N.º. 1, 2010, pp. 4-16. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3966764> (Consultado el 29/11/2012).
- Mignolo, Walter: «La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso», en *Tabula Rasa*, N.º 8 (enero-junio), 2008, pp. 243-281. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=39600813> (Consultado el 27/11/2012).
- Moreno, Juan Carlos: «Crisis y evolución actual de la epistemología», en *Coherencia*, Vol. 5, N.º 9 (julio-diciembre), 2008, pp. 169-190. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/774/77411536008.pdf> (Consultado el 26/11/2012).
- Nancy, Jean-Luc: *La existencia exiliada, Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, N.º 26-17, 1996, pp. 34-40. También disponible en: <http://www.hojaderuta.org/imagenes/jean-luc.pdf> (Consultado el 27/11/2012).
- Pacheco, José Emilio: «Discurso», en Ceremonia de entrega del Premio Cervantes, 2009, ff. 1-3. Disponible en: http://www.elpais.com/elpaismedia/ultimahora/media/201004/23/cultura/20100423elpepucul_1_Pes_PDF.pdf (Consultado el 27/11/2012).

PARTITURAS CONSULTADAS

- Halffter, Rodolfo: *Tres epitafios*. Op. 17. [1. «Para la sepultura de don Quijote»; 2. «Para la sepultura de Dulcinea»; 3. «Para la sepultura de Sancho Panza»] (coro a capella SATB). Textos de Miguel de Cervantes, Ediciones Mexicanas de Música (EMM), México D. F., 1957.
- Galindo, Blas: *Homenaje a Cervantes* (Suite para orquesta) [1. «Gavota-Museta»; 2. «Zarabanda»; 3. «Giga»], Universidad Nacional Autónoma de México, Colección de Música Sinfónica Mexicana, bajo la coordinación de Rodolfo Halffter [Reproduce partitura org. Ediciones Mexicanas de Música (EMM)], México D.F., 1985.
- Moncayo, José Pablo: *Homenaje a Cervantes* (para dos oboes y orquesta), Ediciones Mexicanas de Música (EMM), México D. F., 1989.
- Sandi, Luis: *Quisiera te pedir, Nisida, cuenta* (coro a capella SATB). Textos de Miguel de Cervantes con versión inglesa de Noel Lindsay, Ediciones Mexicanas de Música (EMM), México D. F., 1950.

Salazar, Adolfo: *Cuatro letrillas que se cantan en las obras de Cervantes* (coro a capella SATB) [1. «Madre, la mi madre»; 2. «Los comendadores»; 3. «Por un Sevillano»; 4. «Arrojástes el agua, la niña»] Textos de Miguel de Cervantes con versión inglesa de Noel Lindsay, Ediciones Mexicanas de Música (EMM), México D. F., 1948.

DISCOGRAFÍA CONSULTADA

Temes, José Luis: *Jesús Bal y Gay. Obra sinfónica completa*. [4. «Oda a Don Quijote»: Acto I; 5-9. «Don Quijote»: Introducción – Cide Hamete – Seguidillas – Asoma la Luna – Amanecer] Orquesta de Córdoba, José Luis Temes, dir. Verso, CD VRS 2126, 2012. ■

Susan Campos Fonseca. Costa Rica - España. Directora musical y artística, investigadora especialista en filosofía de la cultura y la música. Premio de Musicología Casa de las Américas 2012 por su libro *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana (1947-2010)*. Coordina el Grupo Musicología feminista-MUS FEM de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIBE), es directora y editora de *POLIEDRO MAG*, investigadora colaboradora del Center for Iberian and Latin American Music (CILAM) de la University of California-Riverside (UCR) y del grupo «Conocimientos y Estéticas Decoloniales» de Maderero Madrid y el Centro de Estudios poscoloniales de Goldsmiths-University of London.