



UNIVERSIDAD CENTRAL "MARTA ABREU" DE LAS VILLAS
VERITATE SOLA NOBIS IMPONETUR VIRILISTOGA. 1948

Facultad de Humanidades

Departamento de Literatura y Lingüística

**Análisis de las crónicas musicales de
Alejo Carpentier publicadas en la colección
*Letra y Solfa Música (1951-1959)***

TRABAJO DE DIPLOMA

Autor: Rockney Vega Iglesias

Tutor: Dr. Arnaldo Toledo Chuchundegui

Santa Clara

2010-2011

A la música, sustancia anodina, bálsamo e inspiración.

A Pedry, por la música y los años.

A Yanet y Quincoso, por la poesía.

A Ale, por estar.

Agradecimientos

Gracias a mis padres, por el amor y dedicación ofrecidos desde el primer día. Nada de lo que es, lo fuera sin ustedes.

A mis hermanos, porque siempre están presentes, porque cada día son un motivo para salir adelante.

A mi familia, a los que ya no están, a los que han sido como segundos padres, a mi Prieta, por cuidarme siempre, a Ovi, Lisberkis, los niños.

Gracias a mi estimado profesor Toledo, tutor y guía de la presente investigación, por su incondicional apoyo y sabiduría, por confiar en mí.

A Liván, Alejandro, Yohania y Andrés, por la tecnología.

A mis amigos todos: Noel, Yosbel, a Kenia (las dos), a Laurita, Yisliani, Mirta, Ari-Ari, Ilién, Fide, La Rosa, Ysma, Lisbet, Yaima, Yendry, Iván, Arlén, Lía y Randy, por ser sencillamente los mejores, a Sandor, por lo de “*Estelar*”, a Linet, la agramontina más payasa. A Marianela y Dayana, por los Mejunjes.

A Youri, mi amigo y tocayo de cumple, al séquito indestructible, por su fortaleza. A mis amigos del 203: Yensy, Roeldis. A Randy el de Caridad.

A mis buenos profesores, por las enseñanzas que nunca olvidaré, por conocerme y confiar en mí, por adentrarme en los caminos del arte y la literatura. A mi grupo de Letras, por la desacralización de los paradigmas, por tripular en mi bote desde el primer día, por la risa, por las largas horas de insomnio, por los clubes, caneyes, ríos, laboratorios, reuniones en la sala Gilda, paseos a Santa Clara y porque han sido lo mejor que me ha pasado en este quinquenio para nada gris.

Índice

ÍNDICE.....	4
RESUMEN.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1.....	13
Epígrafe 1.1.....	14
Epígrafe 1.2.....	17
Epígrafe 1.3.....	19
CAPÍTULO 2.....	24
Epígrafe 2.1.....	24
Epígrafe 2.2.....	36
Epígrafe 2.3.....	50
Epígrafe 2.4.....	63
Epígrafe 2.5.....	73
CONCLUSIONES.....	83
RECOMENDACIONES.....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	86

Resumen

El presente trabajo de diploma dedica su análisis a las crónicas musicales de Alejo Carpentier escritas en la sección Letra y Solfa del diario venezolano *El Nacional* y publicadas posteriormente en Cuba por la colección de igual nombre gracias a los esfuerzos de la editorial Letras Cubanas. Lo novedoso del tema se trasluce en el hecho de que pretendemos caracterizar el pensamiento estético carpenteriano en esa vertiente inicial mayoritaria de su quehacer, la exuberante producción periodística que se le atribuye, específicamente sus ideas referidas al tema musical. Lo anterior, debido a que estos estudios han quedado soslayados a un segundo plano en relación con otros dedicados a las obras narrativas del autor. Pretendemos, entonces, presentar una obra de consulta para posteriores investigaciones referidas a nuestro tema, que es: Análisis de las crónicas sobre música escritas por Alejo Carpentier de los años 1951 al 1959 en la sección *Letra y Solfa* del diario *El Nacional* de Caracas.

Como objetivos generales, pretendemos analizar las diferentes motivaciones temáticas que perseguía Carpentier en dichas crónicas, así como el análisis de los conceptos que maneja en función de caracterizar su pensamiento estético respecto a música desde la perspectiva de la divulgación artística de la época. Para ello, delimitamos cuáles son las temáticas principales abordadas por el autor con el objetivo de reconocer sus motivaciones formativas y pedagógicas para con el público lector.

La investigación está estructurada en dos capítulos. El primero, subdividido en tres epígrafes, donde exponemos el contexto sociocultural en el que surgen las crónicas, un panorama histórico de la fuente original, es decir, *El Nacional*; y por último, un breve acercamiento al concepto de crónica y sus diversas definiciones. En el segundo capítulo, presentamos dichas crónicas, subdivididas temáticamente, en función de analizar las disímiles facetas del pensamiento estético cultural de Carpentier respecto al tema musical.

Introducción

Muchos han sido hasta el momento los estudios realizados sobre la obra y vida de Alejo Carpentier, una de las figuras más relevantes de la historia de nuestro país. La valía de este hombre no solo está en su amplia labor como escritor, periodista, musicólogo o crítico de arte, sino que además se le reconoce por su activa participación en acciones revolucionarias durante la tiranía de Machado, período histórico en el que supo sobrevivir dignamente y ofrecer muestras de una inquebrantable personalidad, como muchos otros hombres de su generación. Ya desde aquellos años juveniles se apreciaba un marcado interés por las artes, entre ellas la música, a la cual dedicó gran parte de sus esfuerzos y mucho tiempo. Movido por su amor al arte musical, organizó varios conciertos a lo largo de su fructífera vida y encaró serias investigaciones en el tema. Dentro de esos esfuerzos que profesó a la música, está el haber escrito alrededor de 530 crónicas sobre el tema; esto solamente en la columna *Letra y Solfa* del diario *El Nacional*, de Caracas, pues es sabido que ya había escrito muchas otras para las revistas *Social* y *Carteles*. La presente investigación está encaminada a profundizar sólo en el análisis de las aparecidas en *El Nacional*.

El nacimiento de Carpentier se produjo a inicios del siglo XX, el 26 de diciembre de 1904. Hijo de una ciudadana rusa con un francés, Carpentier fue el primer cubano en su genealogía, pero no el primer músico: es conocido que su padre estudió el violonchelo con Pablo Casals mucho antes de ser arquitecto, y la abuela aprendió a tocar el piano con el eminente Cesar Franck. Con tales antecedentes, la música se le dio siempre como algo muy natural, aspecto que exploró al máximo siempre que pudo. Entre sus logros más importantes en este aspecto, está el haber impulsado en sus inicios a la Orquesta Filarmónica de La Habana. También el haber rescatado muchas composiciones perdidas y animar, en cuanto pudo, la vida musical habanera de su época.

Escribió *La música en Cuba*¹ y otros valiosos textos como musicólogo. Profundo conocedor de este arte y de su historia, halló también en el rico folklore cubano una fuente de inspiración para la creación de obras tanto sinfónicas como literarias.

A partir de 1923, movido por el interés de divulgar la música de su entorno vital, escribió crónicas, artículos y críticas musicales, llegando a colaborar con dos compositores cubanos muy importantes de la época: Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán. En 1927 sufrió encarcelamiento por oponerse al dictador Machado, como resultado, en 1928 – tras una breve estancia en México– se trasladó a París, donde fue director de estudios fonográficos y realizó programas musicales de radio. En realidad ya había estado en esa ciudad, mientras recibía parte de su educación juvenil. Regresó a su país en 1939. Ya en 1945 escribió *La música en Cuba*, en un corto período de once meses. Para ello tuvo que realizar una ardua tarea investigativa que lo llevó a desempolvar numerosas fuentes de información: actas capitulares, archivos familiares, periódicos, libros de entierros, diversas historias de la música. En este mismo año, se exilió a Venezuela, permaneciendo allí hasta 1961. También en Venezuela escribió una de sus más importantes declaraciones en el ámbito cultural del momento: *Carta abierta a José Aixelá* (1947)², en la que se pronuncia como defensor de la Orquesta Filarmónica de La Habana ante el agobio de sus representantes, que sin ser músicos, afectaban el prestigio y buen desarrollo de dicha institución en presencia de figuras con merecido renombre internacional como el director austríaco Erich Kleiber.

Nuestro trabajo de investigación tiene como tema principal el análisis de las crónicas sobre música escritas por Alejo Carpentier de los años 1951 al 1959 precisamente en tierra venezolana. Durante dichos años, un periódico caraqueño: *El Nacional*, contó con la colaboración de Carpentier, cronista realmente como pocos, pues al decir de la crítica, lograba siempre mantener la expectativa entre los lectores venezolanos con sus comentarios sobre cine, ballet, música, teatro, mitos, historia, artes plásticas y otros temas que también trataba en sus colaboraciones para esta publicación periódica.

¹ CARPENTIER, ALEJO: *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1988.

² CARPENTIER, ALEJO: *Carta abierta a José Aixelá*, Caracas, Venezuela, 1947.

Nos hemos propuesto rescatar, dentro de lo posible, este conjunto de textos carpenterianos que han quedado, como muchos otros con similares características que provienen de sus años mozos, en el olvido de la crítica, y así ofrecer una visión general de las principales líneas temáticas que trabajó: los aspectos que le preocupaban en cuanto al ámbito musical contemporáneo, sus críticas y observaciones ante un buen espectáculo o una personalidad, los avances científicos que, puestos en función del arte, le hacían alegrarse, en fin, aspectos que abordaremos detalladamente más adelante y que nos ayudarán a caracterizar la vasta producción del cronista.

No debe pensarse, a causa de lo anterior, que pretendemos realizar una mera labor arqueológica, antes bien, intentamos reavivar el interés de los estudiosos de Alejo Carpentier por la vertiente inicial mayoritaria en su quehacer, díganse los artículos y crónicas para revistas y periódicos, pues no es un secreto que la mayor parte de los estudios realizados están dirigidos a su producción narrativa. Es cierto, también, que las investigaciones enmarcadas en la labor periodística de Carpentier han sido insuficientemente abordadas a causa de la imposibilidad o difícil acceso a las fuentes originales en que aparecieron los trabajos, algunas ya en notable estado de deterioro.

No obstante, las crónicas que nos disponemos a estudiar han sido más favorecidas por la crítica: para nadie es desconocido que son muestras valiosísimas de la maestría de Carpentier en el ejercicio del periodismo. Estas publicaciones, unidas a las de años anteriores, díganse las de su etapa de “orientación vanguardista” (que abarcaría desde muchas de las primeras hasta las últimas enviadas desde Europa antes de su regreso a Cuba en 1939), ofrecen un panorama generalizador que se complementa con las denominadas “crónicas del regreso” y las posteriores aparecidas en *Carteles*, que sustentan, al decir de Ricardo Luis Hernández Otero, en su prólogo a *Crónicas Alejo Carpentier* (2004)³, algunas de sus producciones narrativas mayores (*El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*). Afirma Hernández Otero que:

«La sólida formación cultural que ya poseía Carpentier antes de su cuasi forzoso exilio de una Cuba avasallada por el poderoso vecino norteño y aterrorizada por su

³ HERNÁNDEZ OTERO, RICARDO LUIS: *Crónicas Alejo Carpentier*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2004, 121 p.

tiranuelo de turno, hizo posible que pudiera asimilar, sin necesidad de interesados intermediarios, todas aquellas “novedades”, de muchas de las cuales era ya buen conocedor y comentarista avezado, como demuestran sus crónicas “habaneras” en *Chic, Carteles y Social*, por ejemplo, publicadas antes de su partida.»⁴

Pero esta misma formación cultural permitió a Carpentier arrojar en cada trabajo un cúmulo de información que su pericia expositiva aligeraba o espesaba de acuerdo con la publicación a que destinaba cada texto. Este aspecto no es más que una muestra de la maestría de su expresión, la solidez de sus criterios valorativos, y su sostenida postura ideopolítica e ideoestética de avanzada.

Basaremos nuestra investigación solamente sobre el tomo 10 editado en dos volúmenes que la colección *Letra y Solfa*⁵ de Letras Cubanas dedica a la música, esto con el objetivo de restringir nuestro tema de investigación lo más posible, lo cual dará como resultado que el análisis de las crónicas ofrezcan, de manera efectiva, una visión general de la obra y pensamiento de Carpentier en estos años. Pretendemos, entonces, proponer un acercamiento del lector a temas muy variados de la historia musical de la década del 50 venezolana y latinoamericana en un sentido más amplio, y con ello, presentar una obra de consulta para posteriores investigaciones del tema. De aquí deriva, también, la relevancia de nuestro trabajo, en que a través del mismo ofreceremos un inventario de los principales temas abordados por Alejo Carpentier en sus crónicas: compositores, orquestas, cantantes y solistas: pero también los principales géneros musicales de espectáculo como la ópera, el ballet, la zarzuela. El lector se adentrará en la historia misma del desarrollo de las diferentes escuelas musicales, porque podemos decir, además, que a la gran visión crítica carpenteriana nada fue indiferente y todo lo supo articular de manera integradora, la vida de músicos, los nuevos inventos de la ciencia, la relación entre escritores y compositores, el saludo entusiasta ante la aparición del disco de larga duración, o de muchos otros temas relacionados con el arte musical.

⁴ Ídem

⁵ CARPENTIER, ALEJO: *Letra y Solfa Música*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008, ISBN 978-959-10-1461-0

Estamos ya ante la posible definición de nuestro problema científico: ¿Cuáles son los principales fundamentos estéticos del pensamiento carpenteriano y qué objetivos perseguía con el tratamiento de los temas, como crítico y divulgador del arte musical a través de dichas crónicas?

Hipótesis: Carpentier se planteó una serie de objetivos e intereses en la realización de sus crónicas de música con los que pretendía acercar, de manera educativa, al público de la época. El destino de estos trabajos fue crear en las masas un conocimiento y cultura elementales; para ello, encamina su atención a temas que pertenecían tanto al folklore popular como a otros de la tradición, así como la retroalimentación entre dichos elementos en el ámbito musical cubano y latinoamericano; aborda a grandes personalidades del momento, trabaja el tema de la ópera, la relación entre autores literarios y compositores y los principales adelantos científicos de la época.

Como objetivo principal de nuestra investigación, podemos decir que pretendemos analizar, de manera detallada, las diferentes motivaciones temáticas que perseguía Carpentier en estas crónicas escritas desde Venezuela. También el análisis de los principales conceptos que maneja y la forma funcional en que los inserta dentro de sus trabajos de crítica y divulgación en el plano musical, por lo tanto, como objetivos específicos perseguimos:

- Delimitar cuáles son las temáticas principales que aborda Carpentier en las crónicas.
- Realizar un inventario de las crónicas más representativas en función de determinar y caracterizar los conceptos del universo musical que manejan las mismas y el empleo del lenguaje.
- Caracterizar los fundamentos teóricos del pensamiento carpenteriano desde la perspectiva de la divulgación musical de la época.

En relación con los elementos que maneja nuestro tema de investigación, podemos decir que como parámetro operacional, la amplitud de nuestro trabajo es la de un microestudio. Por otra parte, la búsqueda realizada es tanto de carácter sincrónico como diacrónico, pues abarca el análisis de la muestra entre los años 1951 al 1959, lo que implica un estudio evolutivo de los temas fundamentales trabajados por Carpentier, revisando, en muchos casos, el aspecto cronológico y también los cambios que sufren, con el transcurso de los años, temas que ya habían sido analizados anteriormente por el mismo autor. Así como el seguimiento, en otros casos, de las ya mencionadas temáticas. El alcance de nuestra investigación se restringe al país venezolano, y tiene un carácter tanto cualitativo como cuantitativo con una finalidad aplicada en función del análisis que se realiza de la muestra tomada, la cual tiene un carácter netamente textual, pues la mayor parte de la misma está contenida en los textos ya citados y en otra bibliografía pasiva que responde a nuestro interés investigativo.

Para dar cumplimiento a los objetivos trazados, debemos decir que seguimos, para la estructuración final del trabajo, una metodología que nos permitiese establecer grupos temáticos entre los textos analizados. Pretendimos establecer determinadas subdivisiones de acuerdo a la recurrencia de los aspectos musicales abordados en las crónicas y, por tanto, se impuso también una organización cronológica de las mismas. Para ello seleccionamos las que consideramos más relevantes dentro de estos años tanto por su trascendencia musical como por su importancia en el momento histórico determinado en el que ocurrieron; pero sobre todo, seleccionamos las que en nuestra opinión, ofrecieran al lector una irrevocable muestra de la gran maestría de Carpentier como periodista.

Los rasgos estructurales de nuestro informe están encaminados a lograr una mayor organización de los datos que analizamos, por tanto, este se compone de la siguiente manera: Introducción, desarrollo (dos capítulos), conclusiones, recomendaciones y bibliografía.

En el primer capítulo encontraremos los aspectos teórico-metodológicos más relevantes, por ejemplo citaremos las investigaciones que anteceden al presente trabajo y la utilidad que poseen para fomentar sobre una base sólida la nuestra. En los tres epígrafes que lo componen, presentamos, brevemente, el panorama histórico-cultural en el que surgen estas

crónicas; un breve bosquejo tanto de la época como de la situación actual del *Nacional*, es decir, el lugar que ocupa la fuente original de la que fueron tomadas. Por último, citamos algunos conceptos de crónica y sus características en el contexto de los disímiles géneros periodísticos.

El segundo capítulo estará dedicado al análisis y exposición de los datos ya subdivididos por temáticas y ordenados cronológicamente. De forma variable, y para demostrar convincentemente cada temática correspondiente a su subdivisión, seleccionamos de cinco a ocho crónicas. En cada análisis ofrecemos la mayor cantidad de elementos contenidos para lograr la más correcta interpretación por parte del lector; tanto en el plano musical como literario.

De esta forma, pretendemos que nuestro trabajo llegue a feliz término y que ofrezca, al receptor, una visión nueva y generalizadora de la producción periodística y cultural de Carpentier durante estos años.

Capítulo 1

El 21 de agosto de 1945 Alejo Carpentier, movido por diversas razones externas, realiza un viaje a Venezuela que favoreció sobremanera su creación literaria de los años posteriores. Caracas lo acogió alrededor de una década hasta su regreso a Cuba tras el triunfo de la Revolución. Poco después de su llegada, *El Nacional*, diario al que se encuentra indisolublemente vinculado, comenzó a publicar sus crónicas, que rápidamente gozaron del favor tanto del público como de la crítica.

Es archiconocido el hecho que dentro de la obra carpenteriana, la narrativa ha sido siempre la más favorecida por los estudiosos, aunque debemos resaltar importantísimos trabajos que sí hacen honor a la producción periodística, musical, etcétera.

Fue en el cuento, así como en sus pequeños relatos iniciales, dentro de la narrativa, donde Carpentier comienza un ciclo de obras en las cuales la experimentación con el tiempo y los elementos musicales resultará una constante. Según el criterio del Dr. Sergio Chaple en su artículo «La obra cuentística de Carpentier»⁶, la idea de una recurrencia musical traspuesta a lo literario sirvió de guía al autor para la composición de muchas de sus creaciones más reconocidas. Y dentro de estas creaciones están, por supuesto, la vasta producción periodística que consagran al crítico como una de las figuras más importantes de ese ámbito en el siglo XX cubano y universal.

⁶ CHAPLE, SERGIO: En *Historia de la Literatura Cubana, t 2, La República*, Instituto de Literatura y Lingüística «José A. Portuondo Valdor», Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, 832 pp., ISBN 959-10-0869-4.

Epígrafe 1.1 Breve panorama histórico-cultural en el que surgen las crónicas.

En su prólogo a la edición de *Crónicas I Alejo Carpentier*⁷, José Antonio Portuondo expresa: «La crónica es una forma peculiar del periodismo, apresamiento del instante o de la figura representativa, del suceso trascendente, que esclarece el sentido de la historia política o cultural»⁸ Este concepto ofrecido por el reconocido investigador resume, de cierta manera, los rasgos que definen el tipo de crónica que escribe Carpentier, pues efectivamente, en cada uno de sus trabajos apreciamos un “apresamiento del momento”, del acontecer epocal: nos describe el ambiente de manera tal que realmente entendemos el sentido del contexto cultural en el ocurren los sucesos descritos.

La crónica, en tanto género, adquiere pleno desarrollo en Hispanoamérica con el advenimiento del modernismo, en los inicios de la penetración imperialista y cuando, por esta causa, se estimula la aparición de nuevas burguesías nativas. Nacen, entonces, también como consecuencia de dicho proceso, los grandes diarios: *La Nación*, de Buenos Aires; *La Época*, en Santiago de Chile; *La Opinión Nacional*, de Caracas; en fin, que se difunde un afán por conocer qué pasa en el mundo trasatlántico, de dónde vienen las modas, las nuevas direcciones del proceso económico, político y cultural. Este hecho no quedó ajeno a los grandes periodistas y estudiosos de la época, Martí mismo, en sus *Escenas norteamericanas*, testimonia del nacimiento y desarrollo del imperialismo en el norte de América y cómo esto deja grandes secuelas culturales.

Según Portuondo:

«...las crónicas de Carpentier cierran este período. La publicación en que aparecen principalmente es típica de esta prensa snob de la burguesía en auge, en los días de “las vacas gordas” y de la “danza de los millones”, la revista *Social*, fundada en 1916 por el caricaturista Conrado Walter Massaguer, que encarnó, él mismo, como ningún

⁷ *Crónicas I Alejo Carpentier*, Editorial Pablo de la Torriente, Unión de Periodistas de Cuba, La Habana, Cuba, 2007, ISBN: 978-959-259-257-5

⁸ Portuondo, J. A.: en Prólogo a *Crónicas I Alejo Carpentier*, p. 5, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, Cuba, 2007.

otro, el tipo de intelectual snob y que caricaturizó, también mejor que nadie, a su propia clase social.»⁹

Pero sabemos que dentro de la producción periodística carpenteriana, este es sólo el comienzo; es necesario rebatir el criterio generalizado por la crítica en el que se ve a Carpentier como un escritor que hizo periodismo, en esta etapa, y en los años posteriores, la producción periodística del cubano es realmente sin par, semejante a lo que ocurrió con la de Martí en su tiempo. Es necesario que comencemos a ver a Carpentier como el gran periodista que fue, por encima, incluso, de su creación novelística y ensayística de dichos años. Temía tanto a la confusión entre géneros, que en cierta ocasión en que le abordan el tema de la relación entre periodismo y novela, expresa sus dudas acerca de la utilidad cierta de dicha relación:

«Hacer periodismo –yo lo he hecho durante muchos años- significa, para el novelista, establecer un contacto directo con el mundo. Yo creo que el periodismo puede significar el acercamiento y conocimiento de ambientes que pueden ser utilizados en la narrativa.

Pero el aspecto peligroso del periodismo está en que puede acostumbrarnos a una facilidad, a una aproximación a las cosas por la línea de menor resistencia. Y esto puede ser fatal para un escritor. (...) No creo que la confusión de géneros sea recomendable. El periodismo tiene sus imperativos; la literatura de creación está situada en un nivel distinto. Los propósitos son diferentes.»¹⁰

Social nació para deleite exclusivo de la alta burguesía –azucarera en su mayor parte- con el objetivo de hacerle olvidar los horrores de la guerra, y contó, desde sus inicios, con excelentes colaboraciones literarias y gráficas, entre las que se destacan las de José Carlos Mariátegui, Emilio Roig de Leuchsenring, Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, Raúl Roa y el propio Alejo Carpentier.

⁹ Portuondo, J. A.: en Prólogo a *Crónicas I Alejo Carpentier*, p. 6, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, Cuba, 2007.

¹⁰ Tomado del prólogo de J. A. Portuondo a *Crónicas I Alejo Carpentier*, p. 11, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, Cuba, 2007

Ya en 1919, Conrado y Oscar Massaguer fundaron *Carteles*, revista de espectáculos que luego se convirtió en semanario popular, dedicado al público menos exclusivo, prestaba más atención a los sucesos cotidianos y pretendía satisfacer el “gusto” de las masas pequeñoburgueses con un generoso despliegue de desnudos femeninos. Sin embargo, *Carteles* libró limpias batallas contra el tirano Machado, gracias al empeño tenaz de redactores como Roig. Un tiempo después de la fundación, Carpentier es nombrado jefe de redacción, cargo que desempeñó favorablemente.

Estos hechos de la época, sintetizan el antecedente inmediato de lo que sería luego la completa producción periodística de Carpentier, inicios para nada reprochables dentro del ámbito socio-histórico de la época. Según el criterio de José Antonio Portuondo, dicha producción, puede ser dividida en cinco etapas: 1) sus primeros trabajos, 1922-1928, realizados en Cuba; en 1924 comienza su colaboración en *Social* y ese mismo año es designado, como dijimos, jefe de redacción de *Carteles*; 2) sus crónicas parisienses, 1928-1939; 3) los trabajos producidos en una nueva estancia en Cuba, 1939-1945; 4) los escritos en Venezuela, , publicados, en gran parte, en *El Nacional* de Caracas, 1945-1959; 5) los trabajos posteriores a su reintegración a Cuba después del triunfo de la Revolución en 1959, que incluyen los redactados en París, durante su nueva estancia europea como Consejero Cultural de la Embajada de Cuba en Francia.¹¹

Como ya hemos visto, es realmente amplia y especializada la producción carpenteriana en estos primeros años del siglo XX, refiriéndose a esta supuesta cuarta etapa, el mismo Carpentier expresa:

«Creo que los artículos de la época 1945-1959 son bastante buenos, -aunque debía hacerse una selección entre las incontables que, durante más de diez años, publiqué en *El Nacional* de Caracas, pues, en muchos casos, se trataba de simples comentarios en torno a la actualidad artística y literaria del momento.»¹²

¹¹ Portuondo, J. A.: en Prólogo a *Crónicas I Alejo Carpentier*, p. 7, Editorial Pablo de la Torriente, La Habana, Cuba, 2007.

¹² Tomado del prólogo de J. A. Portuondo a *Crónicas I Alejo Carpentier*, p. 8, Editorial pablo de la Torriente, La Habana, Cuba, 2007.

Notemos entonces, que dentro de la producción carpenteriana, resalta la gran valía de sus trabajos. Como excelente cronista de la época que vivió, cada una de sus incursiones, rebatiendo un tanto las propias palabras de que sólo eran “simples comentarios”, podemos decir que constituyen un riquísimo testimonio de la bullente vida cultural tanto europea como hispanoamericana, con constante preocupación por vincular sus raíces de ambas partes. Las crónicas de *El Nacional*, no asumen, en lo absoluto, una exclusiva actitud informativa, externa, pasiva, sino que su autor participa en buena parte de los eventos y corrientes descritos.

Sin dudas, tanto las crónicas anteriores como las de Caracas, contribuyeron a mantener viva la inquietud intelectual de su público, que recibía en un lenguaje correcto y elevado, mas sin recargas tecnicistas, sus reflexiones e ideario de gran genio. Se abrió, con ellas, una ventana de “Nuestra América” a las anchas perspectivas de todo un universo cultural europeo al que siempre intentó sumar nuestra más autóctona producción artística. Carpentier es, por derecho propio, nuestro más legítimo representante cultural en Europa.

De ahí deriva la importancia de que actualicemos, en el presente trabajo, estos testimonios de su espléndida labor periodística, informadora y formadora de una visión nueva, heterogénea, con total vigencia en nuestra literatura actual.

Epígrafe 1.2 La fuente original

La columna *Letra y Solfa*, perteneciente al diario *El Nacional* de Caracas, contó, desde sus inicios, con la colaboración de uno de los más grandes cronistas de todos los tiempos, cuya fructífera obra levantó el interés y la vigencia de lo puramente americano, pero se empeñó también en el hecho de que tal valoración se realizara en ambas orillas del Atlántico: allá como descubrimiento y acá como reconocimiento.

El número de crónicas publicadas durante el tiempo que Carpentier estuvo a cargo de la columna asciende a cuatro mil, cifra que nos ofrece, por sí misma, una noción de la fructífera labor carpenteriana como difusor de la cultura venezolana contemporánea. La variedad de temas abordados es archiconocida, teatro, ballet, cine, artes plásticas, música,

etcétera. Todos con una asimilada técnica que, con enfoque concreto, no dejan de tener la rapidez y flexibilidad requeridas por el estilo que se trabaja. Se debe a la labor recopilatoria de Raimundo Respall Fina, el hecho de que hoy contemos con este elevado número de crónicas sobre arte de la colección *Letra y Solfa*.

El Nacional es un periódico caraqueño que surgió en agosto de 1943, bajo la mano de sus fundadores Henrique Otero Vizcarrondo y Miguel Otero Silva. Perteneciente a la clase media venezolana y de tendencia centro-izquierdista, últimamente se ha notado cierto desvarío en cuanto a la posición política asumida. En la actualidad, el diario es dirigido por dos herederos de sus iniciadores: Manuel Sucre y Miguel Henrique Otero.¹³ El primer director conocido fue el poeta Antonio Arráiz (1903-1962). El periódico ha contado con la colaboración de otros grandes hombres de las letras en el ámbito latinoamericano, entre ellos Arturo Úslar Pietri, uno de los más reconocidos investigadores venezolanos, quien también ocupó el cargo de director y fue redactor de una columna de opinión durante más de cincuenta años. *El Nacional*, constituye en la actualidad la segunda publicación periódica oficial de más tirada con alrededor de 170.000 ejemplares, y uno de los principales medios impresos de Venezuela.¹⁴

Durante el período histórico de la dictadura de Pérez-Jiménez en territorio venezolano, cuando ningún periódico publicaba editoriales para no enfrentarse con el régimen, *El Nacional* no se sometió a restricciones y sacó a la luz una breve pero efectiva editorial de una sola frase, con gran contenido crítico, político y humorístico. Entre las figuras de los medios que más se destacaron está uno de los principales autores del género, Miguel Otero Silva, quien con un estilo sintético, pero con trazados reveladores y en su justo lugar, se daba a la tarea de asumir la verdadera postura del diario ante la realidad nacional y foránea.

El carácter vanguardista de Miguel Otero Silva y su dominio del estilo periodístico en función de la brevedad y la síntesis, no se limitó a las fronteras vernáculas. Fue el primer periodista latinoamericano que llegó a Francia después de la rendición del nazismo, lo cual le permitió realizar entrevistas a relevantes figuras como el pintor Pablo Picasso, el escritor André Malraux, León Blum

¹³ *El Nacional. Su fundador: Miguel Otero Silva (1908-1985)*, en sitio Web: http://www.infoamerica.org/diarios/elnacional_ve_2.htm, (miércoles, 22/06/2011, 11:56 PM)

¹⁴ *El Nacional (Venezuela)*, en Wikipedia. Enciclopedia libre, en sitio Web: [http://es.wikipedia.org/wiki/El_Nacional_\(Venezuela\)](http://es.wikipedia.org/wiki/El_Nacional_(Venezuela)), (jueves, 23/06/2011, 11:25 PM)

y el poeta y novelista Luis Aragón. Estos trabajos fueron publicados en *El Nacional* y reproducidos, incluso, por otros periódicos del mundo.

La tendencia editorial que históricamente ha adoptado el periódico ha sido de crítica a algunos gobiernos como los de AD, es decir, de Acción Democrática y COPEI (Comité de Organización Política Electoral Independiente), y constantemente se ha observado una inclinación al apoyo de las tendencias políticas de izquierda moderada. A fines del siglo pasado, con la llegada de Hugo Chávez a los escenarios políticos, *El Nacional* decidió apoyar su candidatura, con toda una labor de divulgación que favoreció, en gran medida, el conocimiento de las masas y posibilitó la posible elección de Chávez para presidente de Venezuela. Tiempo después de que este arribase al poder, por cuestiones coyunturales, y hasta económicas, el periódico decide retirarle el apoyo que había ofrecido al gobierno para asumir una actitud antagónica. Asumiendo esta última postura, el diario caraqueño se ha visto vinculado a otras publicaciones como *El Tiempo*, de Colombia y *El País*, de España, donde igualmente ha asumido política e intereses similares.

La edición digital de *El Nacional* salió a la luz pública por primera vez en el año 1996, y en su portal de Internet aparecen informaciones y artículos de manera ampliada y con mayor variedad que en el periódico ordinario, esto gracias a los beneficios propios del medio, que permiten una mejor presencia e interactividad con el público. El diario forma parte del Grupo de Diarios América (GDA), al que pertenecen otras publicaciones latinoamericanas como *El Mercurio*, de Chile y *La Nación*, de Argentina.

De manera general, esta es la situación actual de quien fuera portador, en épocas anteriores, del amplio legado cultural de uno de los más grandes hombres del siglo XX cubano y latinoamericano, periodista hasta los huesos, dueño del adjetivo contundente y el epíteto justo.

Epígrafe 1.3 Un acercamiento a la crónica periodística

La tradición ha dado por nombrar de manera genérica, como crónica, a cualquier artículo de periódico, hecho que es, hasta cierto punto permisible, por ser la crónica el antecedente inmediato de lo que constituye hoy día el periodismo informativo. Un estudioso reconocidísimo en el tema es el profesor peruano Juan Gargurevich, quien plantea que:

«Cuando todavía la industria de la información no había alcanzado el vigor que lograría luego de mediados del siglo pasado, los periodistas mismos daban a las noticias la

denominación de crónicas, influidos probablemente por el género literario histórico del mismo nombre.

El significado de crónica y cronista, varía entonces tanto con el desarrollo de los métodos de investigación de la historia, como del periodismo. (...) Pero en esta búsqueda de posibilidades, se destinó un lugar especial para un tipo de relato de construcción literaria especial, de modo cronológico, con un tipo característico de entrada, un final de desenlace y escrito en secuencia: es la crónica periodística.»¹⁵

Las primeras crónicas de las que se tienen noticias son, por supuesto, las de los conquistadores, de las cuales se dice que eran puras narraciones, ajenas a toda objetividad de juicio u opiniones reflexivas, características que se afirmarían luego en la concepción de crónica.

En la antigüedad, la crónica se basaba en el relato cronológico de hechos históricos. En el siglo XV, época del Renacimiento, se cultivó mucho este género. Es por eso que los españoles llegados a América dejaron a manera de informe o carta de relación a sus monarcas un valioso testimonio sobre el fenómeno de la conquista. Algunas de estas crónicas presentaron con mucha objetividad los acontecimientos suscitados durante el choque de ambas culturas. Otras, por el contrario, fueron producto del asombro, la ficción, o del propósito ideológico de culturizar a los nativos por parte del invasor, relacionándose, de esta forma, la crónica con formas de la literatura. En estas primeras crónicas, era muy común el empleo de la fantasía, la ficción, se hizo uso de la imaginación, con lo cual se insertaba ya un recurso de la literatura.

Como podemos apreciar, la crónica se utilizó desde muy pronto, como la herramienta narrativa más adecuada para que, una persona intelectualmente relevante, relatara a un público dado lo que sucedía en un lugar determinado. Con lo cual se insertó, junto con otras muchas fórmulas, como uno de los mecanismos más idóneos que se ha manejado para la transmisión del conocimiento histórico a las generaciones futuras. Este hecho ha permitido que muchos estudiosos e investigadores consideren a la crónica como forma embrionaria de lo que sería, con el transcurrir de los años, la historiografía. Claro que también un sinnúmero de investigadores, entre ellos muchos historiadores, confunden los límites entre ese papel primigenio de la crónica con el de la historiografía; pero lo cierto es que esta técnica narrativa que constituye la crónica, fue evolucionando desde sus inicios a la medida del desarrollo de la propia historia y separándose, como hemos dicho, de sus concepciones iniciales. Cuando el periodismo se convierte justamente en prensa escrita, el cronista que se encargaba de recolectar “lo que pasó”, se convierte en periodista.

¹⁵ GARGUREVICH, JUAN: *Géneros periodísticos*, p. 59, tomado de Editorial Belén, Quito, Ecuador, 1982, 136 pp.

Ocurre entonces un proceso de transformación y asimilación de nuevas técnicas de escribir, se sistematiza su estudio, se fijan límites y surge, entonces, como género periodístico propiamente dicho.

Plantea Gargurevich que «entre los cronistas más reconocidos de esta primera etapa están Pedro Sarmiento de Gamboa (*Historia Índica*), Cristóbal de Molina (*Rito y fábulas de los incas*), Pedro Cieza de León (*Señorío de los incas*) y, por supuesto, el Inca Garcilazo de la Vega, con sus célebres *Comentarios reales*.»¹⁶

En lo que respecta a otros países y épocas, resulta muy difícil fijar límites, pues las crónicas escritas antes de la subdivisión creada entre historia y crónica periodística, son indudablemente incontables. Los relatos de hazañas griegas y romanas cuentan en nuestra historia como ejemplos célebres del tratamiento de la crónica desde la antigüedad. Recuérdese también a un personaje como Alejandro Magno, que se hacía acompañar de sus cronistas, encargándoles registrar, minuciosamente, sus conquistas y hazañas, en testimonios que han quedado para la posteridad y que hoy día constituyen valiosos instrumentos de consulta tanto para los historiadores como para los literatos.

El destacado investigador Martín Vivaldi propone un concepto muy interesante de crónica, para el estudioso esta es, en esencia, «...una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al mismo tiempo que se juzga lo narrado.»¹⁷ Para Vivaldi, la crónica estaría entonces situada un punto medio entre lo informativo y los géneros de opinión, donde se da una valoración del hecho al tiempo que se va narrando, el cronista pone siempre en su narración un tinte personal.

María Julia Sierra, en cambio, coloca a la crónica dentro de los géneros informativos cuando expresa:

«La crónica es un género de la literatura periodística eminentemente informativo, y por lo tanto, con una colocación lógica dentro del periodismo, (...) la buena crónica hace vivir al lector la presencia de aquellos acontecimientos a los que no asistió y constituye para el público un interesante elemento informativo.»¹⁸

Otro investigador, Julio García Luis, plantea que:

¹⁶ Ídem

¹⁷ MARTÍN VIVALDI, GONZALO: *Géneros periodísticos*, p. 56, Editorial Paraniño, Madrid, España, 1973.

¹⁸ Citada en GARGUREVICH, JUAN: *Géneros periodísticos*, p. 61, tomado de Editorial Belén, Quito, Ecuador, 1982, 136 pp.

«La crónica periodística viene entendiéndose en los últimos tiempos como un trabajo entre literario y periodístico, en virtud de cierto lirismo formal con el que suelen abordarse temas y temáticas más ligeras o de poca trascendencia desde el punto de vista informativo. El objetivo de la crónica es iluminar determinado hecho o acontecimiento con una visión que subraye su trascendencia, su significado, pero sin acudir a una argumentación rigurosa, formal, directa, sino mediante la descripción de la realidad misma, de alguna pincelada valorativa y del manejo de factores de tipo emocional»¹⁹

Es relevante, en la enunciación de estos conceptos, el valor informacional de la crónica, así como el aspecto cronológico, donde la sucesión temporal de un hecho determina que el resultado final no sea una sujeción rígida en el curso de los acontecimientos, sino una sucesión ordenada de los mismos. Existen disímiles clasificaciones de crónica en relación con el tema que abordan, la forma, el enfoque que ofrecen, pero la clasificación más completa y acertada la plantea el profesor Luiz Beltrao²⁰, con dos grupos delimitados: las que se agrupan en cuanto a la naturaleza del asunto y en cuanto al trato dado a dicho asunto.

En el primer grupo están: 1) la crónica general, que abarca temas de cualquier naturaleza, divulgados bajo un epígrafe general, forma gráfica o ubicación en página permanente. 2) Crónica local (“urbana” o “de la ciudad”), la vida cotidiana de la ciudad. 3) La crónica especializada, (llamada a veces “de comentario”, integrando la respectiva página o sección, con representación gráfica del texto, y distinta de las demás materias que son publicadas allí) en la que el autor focaliza los asuntos referentes a (especialidades): política, deportes, economía, música, etcétera.

De acuerdo a esto, en el segundo grupo encontramos las crónicas de naturaleza: 1) Analítica, en que predomina la dialéctica: los hechos son expuestos con brevedad y estudiados luego con objetividad. 2) Sentimental, en que predomina la apelación a la sensibilidad del lector y donde los hechos son explotados en aquellos aspectos pintorescos, épicos, líricos, capaces de emocionar, (...) sustantivos concretos, gerundios, ritmo ágil, lenguaje vivo, calificativos, sin profundidad dialéctica. 3) Satírica-Humorística, en que el objetivo es criticar, ridiculizando o tratando con ironía los hechos, acciones, personajes o pronunciamientos comentados, con la finalidad de advertir o divertir al lector.

Respondiendo a lo anterior, las crónicas analizadas en nuestra investigación se insertan dentro de las de tipo especializado, debido al juicio comentado que presentan por parte de su autor, además de

¹⁹ GARCÍA LUIS, JULIO: *Géneros de opinión*, Editorial Oriente, 1969.

²⁰ Ídem, p. 62

que pertenecen a una sección determinada del periódico, en este caso la columna *Letra y Solfa*. Por otra parte, en cuanto al tipo de trato dado al asunto en cuestión, es decir, el segundo grupo de Beltrao, nuestra muestra coincide con las de la primera subdivisión, la más analítica donde predomina la dialéctica del pensamiento lógico, la objetividad de los razonamientos pero con un marcado interés reflexivo. Pero todo intento que tienda a enmarcar dentro de clasificaciones invariables el verdadero valor de la crónica como obra literaria constituirá un error y una especie de atentado contra la individualidad y subjetividad del pensamiento creador y estético, por tanto, evitemos entrar en detalles tales. La complejidad en establecer una definición determinada sobre crónica es que existen ya, de antemano, diversidad de criterios, opuestos incluso entre sí, que dificultan el hecho de establecer un término medio entre los mismos. El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia de la Lengua, plantea que la crónica es: «...un artículo periodístico en el que se comenta algún tema de actualidad.»²¹ Nada más parco en cuanto a la definición de un género periodístico que, solamente por su trascendencia histórica, merece mayor relevancia; en el anterior criterio, se equipara a la crónica con el artículo periodístico, lo cual es un error, porque si bien es cierto que ambos géneros abordan e interpretan hechos o acontecimientos, se insertan dentro de niveles discursivos diferentes, como lo es su función. La crónica tiene como referente lo fáctico, la veracidad de los hechos, y el artículo, en cambio, parte de la propia perspectiva que su autor se ha conformado del hecho en sí; por tanto, es un error el equiparar ambos conceptos y confundirlos de manera semejante. Mientras el artículo intenta convencer al lector de asumir determinada posición ante la vida poniendo en práctica, para ello, diversas tácticas de persuasión, la crónica va más allá, busca crear en el receptor una valoración y postura a través de la argumentación.

Si pretendiésemos hacer un resumen, con estos criterios, de lo que sería una crónica, culminaríamos que, en cuanto a forma y contenido, debe ser de un estilo libre, en el que lo objetivo y lo subjetivo se complementan; el núcleo sería el hecho noticioso, la información que le sirve de base; la forma sería informativa y narrativa, aproximándose al reportaje periodístico por la exposición de los hechos y al artículo por el juicio personal del cronista. La narración requiere gracia, es decir, cierta dosis de imaginación, detalle y agudeza; el comentario puede aparecer expreso o elíptico, pero siempre soldado a la propia información, no añadido a ella; se impone el párrafo breve, el ritmo es rápido, el vocabulario es más rico y pulido, admite un grado superior de elaboración literaria.

²¹ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española* t. 1, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 2001, p. 687

Capítulo 2

En el presente capítulo profundizaremos en el análisis de las crónicas seleccionadas de acuerdo a su pertinencia a cada uno de los subtemas que contendrá el mismo. Muchas de las temáticas abordadas son recurrentes en más de un epígrafe, en estos casos, la distribución se realizó de acuerdo a la importancia que posea cada cual en relación con la cantidad y calidad de información aportada. Debemos señalar que estos artículos se presentarán ordenados de manera cronológica para ofrecer al lector un seguimiento analítico de dichas temáticas a través del tiempo; lo anterior permitirá, a su vez, brindar una evolución del propio pensamiento crítico carpenteriano.

Epígrafe 2.1. Ópera

Uno de los principales temas que Carpentier aborda en sus crónicas es el del drama lírico u ópera, como también se le conoce. «La ópera es una obra teatral cuyo texto se canta, total o parcialmente, con acompañamiento de orquesta; dicho texto generalmente es un poema dramático escrito o adaptado para este fin»²². En los artículos que Carpentier dedica a esta temática se nos presenta un panorama de las principales voces de la época, así también del movimiento operístico venezolano contemporáneo, los teatros, las obras con más audiencia, las mejor representadas y las más reprochables.

²² D.R.A.E. Microsoft® Student 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008 © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

Regreso a la Ópera (2 de junio de 1951)

Esta es la crónica que inicia tanto el primer volumen de *Letra y Solfa* dedicado a la música como también nuestra selección sobre el arte operístico. La misma representa, según Carpentier, un modesto homenaje a los numerosos géneros dramáticos que habían sido relegados por escritores y compositores de su tiempo. Oficialmente, dichos géneros alcanzaron su época dorada en el siglo XIX.

El florecimiento de todas las variantes del teatro musical influyó notablemente la producción operística precedente. Ya en el siglo XX, los compositores aún perseguían, por simple reacción ante el imperante espíritu romántico, el regreso a las grandes formas musicales del neoclasicismo canalizando así los problemas creativos que presentaban ante la mala acogida de sus obras y su escaso valor. Carpentier critica el hecho de que debido a la mediocridad de muchos compositores el arte de la ópera llegó a ser visto como una manifestación anticuada. En su opinión, y muy a pesar de estos reproches, los géneros líricos respondían a una de las más viejas exigencias artísticas del hombre y poseían una incalculable belleza.

Uno de los principales objetivos que se propuso Carpentier en esta primera crónica es resaltar la figura de un eminente joven cuya obra saldría a la luz durante los años posteriores: el austríaco Alban Berg²³. Con un lenguaje muy coloquial y ameno, el autor propicia determinado acercamiento del lector hacia esos temas de poco dominio popular; Carpentier narra una pequeña anécdota en la que se presenta ante el gran maestro Erich Kleiber²⁴ al joven Berg como un “latoso” que andaba con una partitura ininteligible bajo el brazo. Sin escuchar el mal intencionado aviso, el maestro lo recibe y al instante reconoce la valía del precoz compositor. Años más tarde se estrena, bajo la batuta del propio Kleiber en el teatro de la ópera de Berlín, *Wozzeck*²⁵, de Alban Berg. Correspondió a esta excelente obra moderna enfrentar la difícil lucha que le hacían los manifiestos de compositores

²³ Alban Berg (1885-1935), compositor austríaco, conocido por su maestría en el uso del sistema dodecafónico y por su valiosa producción musical.

²⁴ Director de la Ópera de Berlín y compositor austríaco de prolífica obra musical.

²⁵ La ópera *Wozzeck*, que sigue el libreto de Georg Büchner, fue estrenada en 1925 y se considera un ejemplo indiscutible de la llamada ópera expresionista. En sí misma es un documento excepcional de la situación europea al finalizar la 1^{ra} Guerra Mundial.

neoclásicos, incluso fue aborrecida por la crítica y calificada de fallido intento por muchas personas que proclamaban a la ópera como arte muerto y convencional, género sin razón de ser, falso y relegado al pasado.

El interés de Carpentier resalta ya en los fragmentos finales del artículo cuando aborda, sin temor a equivocarse, la importancia histórica y artística de los géneros líricos, y alaba, a su vez, el resurgimiento que se apreciaba en los últimos años: un verdadero regreso a la ópera ante el descrédito que esta había sufrido. El espíritu crítico del autor se aprecia cuando aborda ciertas problemáticas aún sin resolver y amén de los logros obtenidos, como la “sequedad voluntaria” de tantas partituras de fuente neoclásica que sólo se valieron de los procedimientos de grandes maestros pero carecían de “nervio”, de esencia. Aún así, estamos en presencia de una crónica en la que el lector de la época podía, a la vez que actualizarse, enriquecer su acervo musical ante la eficacia de un artículo escrito tan magistralmente.

El arte de retirarse a tiempo (12 de junio de 1951)

La ópera, como manifestación teatral, está compuesta por una serie de elementos que, en función de la puesta en escena, logran ofrecer un producto final de exquisito acabado, o no, en dependencia de la correcta sincronización y amalgama de dichos aspectos. La calidad musical de los actores, la escenografía, el vestuario, el diseño de luces, un buen libreto, son algunos de los muchos requisitos que exige una buena representación. A la visión crítica de Carpentier no escapan ninguno de ellos, por lo tanto, en esta crónica dedica sus esfuerzos a destacar la figura de una renombrada cantante que supo dar una lección de vida a la altura de la dignidad adquirida en sus años de trayectoria artística. Kirsten Flagstad²⁶ decidió, aún en el mayor esplendor de su carrera, retirarse voluntariamente de la escena, no

²⁶ Kirsten Flagstad (1895-1962), fue una reconocida soprano noruega y una de las mejores cantantes wagnerianas del siglo XX. Hasta 1933 sólo cantó en países escandinavos; luego de 1951 también actuó en Alemania, Estados Unidos y Latinoamérica. Reconocida por su interpretación de Isolda en *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner. Flagstad visitó nuestro país acompañada por su compañero Max Lorenz en la misma gira que la llevó a Caracas.

específicamente durante esta última temporada por los países de América, sino cuatro semanas antes de fechada esta crónica carpenteriana, en París.

Al parecer la noticia llegó a oídos del autor debido al éxito de su última Isolda, para cuya interpretación confesó estar demasiado fea. A los ojos de más de un crítico contemporáneo, tras esta confesión se escondía una gran verdad, la soprano noruega estaba intentando dejar un recuerdo intacto de su buen arte, sin asomo alguno de decadencia. Para lograr este propósito, según Carpentier, la cantante renunció desde ese momento a una carrera que aún podía darle muchos aplausos, ilustrando con su gesto ese arte bien difícil que es el de retirarse a tiempo. El mensaje de la crónica que nos ocupa es, para cualquier persona que se detenga y dedique uno minutos a su lectura, una pauta a seguir en casi todos los aspectos de la vida misma, y Carpentier se hace partícipe de este sentir, como gran comunicador que fue. Al final de la crónica se establece un contraste con el ejemplo contrario a la decisión tomada por Kirsten Flagstad: Por ética del autor no se menciona el nombre de una cantante que también había visitado recientemente los teatros de Caracas y que aferrada a sus cualidades vocales de antaño, ofreció un penoso espectáculo intentando asirse a una carrera que debió abandonar desde hacía tiempo. Las últimas palabras de Carpentier ante los sucesos presentados en este artículo son una muestra de su gran visión crítica y del total dominio del vocabulario técnico musical:

«...No soy de los que tienen ganas de reír ante una artista engañada por una fe ciega en la perdurabilidad de sus facultades, que desafina de modo intolerable, pretendiendo que una voz ya sin lozanía ni relumbre, puede comunicar algún interés a los vanos juegos de la coloratura. Tales espectáculos me causan una indecible tristeza, a la que se añade, por el mero hecho de estar presente, la vergüenza de una especie de complicidad.

¡Cuántas cantantes no debieran meditar el alto ejemplo de Kirsten Flagstad!...»²⁷

²⁷ CARPENTIER, ALEJO: «El arte de retirarse a tiempo» en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 12, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

Ópera atonal en Salzburgo (4 de septiembre de 1951)

Con la reconstrucción de todo un ambiente en la Alemania nazi, cuando los censores de Goebbels²⁸ combatían cualquier manifestación del arte moderno en el país, comienza esta crónica que representa una vuelta a la obra que ya presentamos en el primer ejemplo analizado del presente epígrafe: *Wozzeck*, de Alban Berg.

Segunda aparición que no representa en lo absoluto otra presentación ante el lector de la ópera en sí o de sus características, antes bien, constituye una reafirmación del gran valor artístico que posee la misma. Otra vez en escena aparece el conocido director Erich Kleiber, cuyo prestigio era inmenso a pesar de que se le sabía cierto desafecto al gobierno nazi; en esta ocasión inserta dentro de un concierto que presentaría en Berlín la nombrada ópera de Berg. A los ojos de la crítica, esta nueva representación en Salzburgo, la ciudad de Mozart, constituyó todo un éxito, que añadía una nueva victoria a las muchas ganadas por la obra, representativa de la música atonal²⁹. Estrenada por el propio Kleiber en Berlín, ya la obra había sido representada en Rusia, Estados Unidos, Bélgica, Italia, superando un número sorprendente de cerca de trescientas interpretaciones.

Carpentier fue un fiel admirador de esta obra y nunca vaciló en mostrar el gran afecto que le profesaba, tanto en el papel de receptor como en el de crítico de arte, así que expresa en los fragmentos iniciales del artículo:

«... Los años pasan y la obra de Alban Berg perdura, y crece, haciéndose, más actual, por cuanto el valor de su expresión humana cobra una mayor elocuencia, a medida

²⁸ Joseph Paul Goebbels (1897-1945), político alemán nacido en Rheydt. Estudió en las universidades de Bonn, Berlín y Heidelberg. Se unió al partido nacionalista (nazi) en 1922 y se encargó de la formación de estudiantes que ingresaban en la organización. En 1925 conoció a Adolf Hitler, fue nombrado jefe del partido en la región de Berlín y jefe de Propaganda del mismo tiempo después.

²⁹ Atonalidad, en música, es la ausencia de un sistema de relaciones armónicas denominado tonalidad. En las manifestaciones tonales, una de las notas es considerada como centro de gravedad hacia el cual las otras notas son atraídas por fuerzas variables. En la música atonal, todas las notas son tratadas como si tuviesen idéntica fuerza. La atonalidad es una de las principales tendencias musicales del siglo XX. Entre los más destacados compositores de este estilo están el ya mencionado austríaco Alban Berg, Anton von Webern y Arnold Schönberg. Todas las formas musicales previas se basaban solamente en la tonalidad para funcionar apropiadamente.

que el público se va habituando a un estilo que ya no resulta tan desconcertante como en el primer momento...»³⁰

El sentir del autor se vuelca esta vez a resaltar, desde una fundamentada opinión y pleno conocimiento del hecho artístico, la alta expresión dramática del libreto, basado en el drama romántico de Jorge Buchner, donde no se necesita un gran número de actores para lograr el clímax, antes bien, Carpentier elogia el empleo de otros recursos que cumplen perfectamente esta función en el mismo argumento de la obra³¹; díganse la escenografía, las luces, el empleo del espacio escénico; con todo lo cual le basta al autor de esta crónica para afirmar: «...-ejemplo único, que yo sepa, en un drama lírico- sobre un paisaje vacío de personajes.»

Culmina la crónica con un sentido homenaje ante la muerte del gran compositor que cuando andaba con su partitura a cuestas, se le tenía por el ingenuo autor de una partitura inaudible.

Un nuevo oratorio de Honegger (19 de mayo de 1953)

El oratorio³² y la cantata³³ son géneros que a partir del siglo XVIII no evolucionaron prácticamente respecto a su forma literaria. Teniendo en cuenta que estos géneros vocales poseen, en el aspecto compositivo musical destinos y funciones diferentes³⁴, es curioso el hecho de que en cuanto a texto mantuvieran invariable su estructura: arias, dúos, coros

³⁰ CARPENTIER, ALEJO: Ópera atonal en Salzburgo», en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 37, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

³¹ *Wozzeck* es el nombre de un soldado ingenuo de quien se burla despiadadamente un médico a quien sirve de ayudante y sujeto de experimentos. Bajo su aparente mansedumbre ilimitada, hay un sentido de la rectitud y del honor que despierta un día al saberse engañado por la mujer a quien ama. *Wozzeck* deja de ser una marioneta para hacerse personaje de una violencia shakesperiana. La obra termina con el paso por escena de un niño montado en su caballito de madera y juega a la orilla de un río, sin sospechar que entre los juncos se encuentra un cadáver. El telón cae.

³² El oratorio es una composición musical de gran desarrollo para voces e instrumentos, de naturaleza dramática o contemplativa y generalmente sobre un tema religioso. Los oratorios suelen interpretarse en conciertos, sin escenarios ni vestuario o atuendo especial.

³³ La cantata es una composición vocal con acompañamiento instrumental, tiene su origen a principios del siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio.

³⁴ El texto de la cantata era de carácter profano, el del oratorio era netamente religioso, de procedencia devocional, para ello eran empleadas oraciones y sermones sacerdotales.

entrelazados por recitativos. Los poetas que colaboraron con Bach o Haendel fueron maestros poco explotados por las generaciones precedentes de músicos, lo cual contribuyó a que la forma del texto prevaleciera similar a la de los inicios. A estas conclusiones arriba Carpentier luego de analizar que tras el siglo XIX, nada se hiciera para dar nuevos vuelos a dos géneros de composición que dotaron la historia de la música de monumentos inmortales. Esta es otra de las problemáticas que, respecto a la ópera, preocuparon a Alejo Carpentier, la poca dedicación de los compositores contemporáneos a la creación de obras dignas. Como cada regla tiene su excepción, esta crónica en específico está dedicada a resaltar la figura de un gran músico de sus tiempos, Arturo Honegger³⁵, quien indiscutiblemente abrió caminos nuevos a la cantata y el oratorio. Carpentier se dedica a sacar a la luz pública los numerosos logros que hasta el momento había alcanzado el compositor suizo:

«...presenta, (refiriéndose al estreno de *Juana en la hoguera*, una de sus obras) por vez primera, un tipo de “cantata dramática”, tan elocuente en la sala de conciertos, como grandiosa en la escena lírica, en que logra el viejo ideal de “espectáculo total” (...), con una utilización paralela o simultánea del canto, la palabra, la danza y la mímica, en presencia de coros tan móviles, diversos, necesarios, como los de la tragedia griega...»³⁶

Con estas palabras, podemos notar la claridad del pensamiento crítico carpenteriano y cómo entrelaza, en un lenguaje extremadamente fluido, los términos del vocabulario técnico musical en su discurso de tal manera que el lector pueda comprender cabalmente el mensaje que desea transmitir. Es preciso decir que luego del estreno de la obra, muchos otros compositores se vieron inspirados ante la maestría demostrada por su compositor y prosiguieron el empeño de creación, basados también en el poema original de Paul

³⁵ Arturo Honegger (1892-1955), compositor suizo y nacionalizado en Francia, considerado uno de los más importantes del siglo XX. En sus comienzos empleó los fundamentos del impresionismo, aunque más tarde desarrolló un estilo personal caracterizado por el uso de disonancias, ritmos marcados y un complejo contrapunto. Durante la década de 1920 perteneció al grupo de compositores franceses conocido como Les Six.

³⁶ CARPENTIER, ALEJO: «Un nuevo oratorio de Honegger», en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 170, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

Claudé³⁷, trayendo un renuevo evidente a la producción de géneros musicales que se encontraban “inmovilizados” dentro de un marco tradicionalista. Siguiendo el éxito alcanzado por su obra ejemplar, Honegger compuso en años posteriores un sinnúmero de obras, entre ellos varios oratorios como el que constituye motivo para el título de la presente crónica: *Nicolás de Flue*. Esta nueva obra posee un carácter nacional³⁸, basada en un libreto de Denis Rougemont, cuenta la historia de Nicolás de Flue, un soldado que regresa de la guerra indignado con los horrores que ha contemplado y se refugia en la montaña. Vivirá durante veinte años en las cimas, acogiendo a los peregrinos que acudan a verlo. En 1814, el cura de la región le suplica que acuda a Stang. Los cantores están peleando entre sí, y sólo Nicolás de Flue, con su prestigio, podrá reconciliarlos...El solitario baja a los valles y restablece la paz. La Confederación Helvética, a punto de desintegrarse, está salvada. Nicolás vuelve a su retiro, donde muere en 1887. Es canonizado por Pío XII.

Los elementos dramáticos que resaltan en esta obra son motivo de admiración para Carpentier: existe cierto reconocimiento en cuanto al tema tratado, dígame la patria dividida, la guerra. Tanto es así, que tras la noticia de un nuevo oratorio, y aún sin haberlo escuchado, exclama Carpentier al final de la crónica y confiando ciegamente en la maestría de Honegger: ¡Podemos figurarnos lo que habrá hecho el compositor con tan grandioso tema!

El traje en la ópera (27 de enero de 1957)

No es menos cierto que a pesar de que Carpentier es, en cuanto a crítico, un fiel defensor de la renovación y evolución del arte y la vida de manera general, en ciertos aspectos se reserva el derecho de mostrarse un tanto conservador.

³⁷ Paul Claudel (1868-1955), escritor y diplomático francés, hermano de la escultora Camille Claudel. Durante la mayor parte de su vida formó parte del cuerpo diplomático francés, se le conoce fundamentalmente como uno de los hombres de letras del siglo XX más famosos y prolíficos.

³⁸ Honegger fue considerado siempre en su país como una suerte de compositor nacional debido a los temas y personajes de sus obras.

El carácter revolucionario de su personalidad abarca disímiles esferas de la vida, y esto no sólo en el arte, porque sabemos de su intensa labor como activista revolucionario. En la presente crónica, dedicada al papel que ocupa el vestuario dentro de una representación dramática, podemos notar cierto determinismo a lo tradicional en todo cuanto a este tema se refiera.

El distanciamiento que puede producir para Carpentier el hecho de apreciar a un personaje de ópera moderna con todo lo que eso representa lo podemos notar cuando expresa: «...-en nuestra época al menos- ocurre que cuando el telón de un teatro lírico se alza sobre una habitación igual a las nuestras, sobre un comedor de hotel o el salón de espera de algún ministerio, no puede sustraerse el espectador a una cierta impresión de malestar.»³⁹ Sin embargo, resalta el placer que produce la expectación de una representación de época donde brillan los atuendos de campesinos, reyes, bufones de cencerros en el bonete: «...Cuando el telón se abre sobre el jardín de Lammermoor, el castillo de Aliaferia, el campamento de Atila, un templo de druidas, un palacio renacentista o un oratorio de hugonotes...»⁴⁰ Carpentier quiere, sin demeritar los escasos ejemplos en los que la representación va acompañada de un buen trabajo de diseño de vestuario, hacer reconocer ante el público las virtudes de un arte tan legendario como el buen vestir. No es menos cierto que la tendencia entre los compositores del siglo XIX fue la de volver a la contemporaneidad, pero a la visión crítica de Carpentier resultó más atractiva la actitud de ciertos autores que mantuvieron la tradición en este sentido cuando expresa en los fragmentos finales de la crónica:

«Volvemos, pues, a considerar la ópera como un espectáculo que debe implicar una evocación al pasado, un mito, una leyenda, con una actitud un tanto neo-romántica (...), lo cual vendrá a establecer el distanciamiento que los públicos actuales reclaman nuevamente.»⁴¹

³⁹ CARPENTIER, ALEJO: «El traje en la ópera», en *Letra y Solfa Música* (1956-1959), p. 115, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ CARPENTIER, ALEJO: «El traje en la ópera», en *Letra y Solfa Música* (1956-1959), p. 116, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

Por último, notamos cómo Carpentier se plantea una disyuntiva entre si nuestra época es más prosaica que las anteriores y por eso las representaciones dramáticas le resultan menos efectivas que las de otros tiempos pasados:

«... ¿será nuestra época más prosaica que las otras? El caso es que nos molesta ver a nuestros contemporáneos cantando a dúo, a trío, a cuarteto, sobre una orquesta de sesenta músicos. Lo que parecía muy natural a Mozart, nos resulta prosaico en extremo, a menos de que los personajes actuales luzcan uniformes vistosos, lleven trajes típicos, o aparezcan disfrazados para asistir a un baile de máscaras.»⁴²

Por este último fragmento apreciamos claramente lo anteriormente dicho acerca de las preferencias operísticas de Carpentier, aunque hacemos notar que no por ello deja de reconocer, en marcadas ocasiones, la relevancia de alguna obra contemporánea que trasciende por su valor como obra de arte.

El nacimiento de la ópera (26 de septiembre de 1957)

Cualquier intento digno de un estudio cabal sobre el tema de la música resultó siempre para Carpentier un ejemplo loable. No pasa por alto en esta época venezolana de la producción carpenteriana el surgimiento de un texto sobre el nacimiento de la ópera: *La Historia de la ópera*, de René Leibowitz. En crónicas anteriores, no mencionadas en este análisis, ya Carpentier había informado al público lector sobre la aparición de este volumen, pero en este artículo específico, seguramente después de un análisis pormenorizado del texto, expone las consideraciones pertinentes como buen crítico que es. Sus palabras son una constante búsqueda y exposición de términos que sean asequibles al conocimiento popular para presentar, de manera didáctica y amena, dentro de lo posible, los tecnicismos musicales. La cultura e inteligencia enciclopédica de Carpentier se reconocen aquí al establecer una exhaustiva comparación entre los capítulos iniciales de este nuevo libro dedicados a los géneros líricos con estudios anteriores sobre el mismo tema.

Resalta para el crítico la nueva visión ofrecida por René Leibowitz:

⁴² Ídem

«...Cien veces se nos habló de la famosa *camerata* del conde Bardi, donde se rendía un verdadero culto a la música...Pero René Leibowitz irrumpe un buen día y resumiendo en veinte líneas alertas el fruto de una investigación personal del caso, nos deja sorprendidos con la presentación de un cuadro muy distinto...»⁴³

A los ojos de Carpentier, Leibowitz pone a vivir la historia musical del pasado, mediante una serie de rasgos precisos que expone a los lectores en su obra, dando muestras de una erudición que nunca se erige en alarde. Comenta el autor de esta crónica y expone en un análisis extremadamente detallado los argumentos que ve a favor de esta obra; a la vez que brinda suma importancia a la visión renovadora de este panorama histórico de la ópera que presenta René Leibowitz. Las últimas palabras de Alejo Carpentier en este sentido son muestras dignas del gran pedagogo que fue, incitó a la lectura de esta reciente publicación para quienes estuviesen ávidos de ampliar un poco más su horizonte cultural, haciendo notar que la lectura es un método cabal y efectivo de crecimiento espiritual.

Conclusión del tema

El tratamiento de este tópico, tanto en las crónicas analizadas como en las muchas otras que conforman el total dedicado a la ópera, nos permite arribar a una serie de aspectos que tributan a la conformación de un ideario estético del pensamiento carpenteriano. Damos por hecho que Carpentier, en total facultad de ejercer la crítica, y con pleno conocimiento de causa, supo insertar en cada uno de estos trabajos las ideas que nos han permitido unificar, de manera coherente, los preceptos ideológicos que defendió como teórico de la música, como pedagogo y artista.

La ópera, en tanto manifestación teatral, encierra, para su eficaz representación, una serie de presupuestos físicos y materiales que están puestos en función de la dramaturgia, el mismo Carpentier proponía para el teatro, musical o no, la vitalidad en los movimientos como lenguaje del propio cuerpo. Debía existir una concepción global del teatro, totalizadora, no solamente en el empleo de todos los medios posibles de luz, música, danza,

⁴³ CARPENTIER, ALEJO: «El nacimiento de una ópera» en *Letra y Solfa* Música (1955-1959), Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

palabra y gesto, sino en el hecho de poder ir desde los exponentes clásicos hasta las vanguardias. (Véase *El arte de retirarse...*) De lo anterior, se reconoce la visión ecuménica del pensamiento carpenteriano, su afán por la inserción creativa de los elementos tradicionales y renovadores, pero no de manera aislada, sino como elemento unitario.

En el presente grupo temático resalta también el gran interés pedagógico e instructivo por parte del investigador. La ópera es un tema que realmente no interesa a todo tipo de público, incluso resulta rechazada por muchos, independientemente del nivel cultural que posean las personas. La labor del crítico aquí es presentar, de la manera más amena posible, los diferentes tópicos que rodean el universo operístico, intención que logra eficazmente presentando una evolución, en cada una de las crónicas, de la historia del género, sus principales cultivadores, los intérpretes, etcétera. El lenguaje empleado es una de las herramientas de las que se vale, donde maneja conceptos y clasificaciones necesarias pero sin llegar a tecnicismos de un estrato culto que fuesen ininteligibles para el lector. El público consumidor del periódico *El Nacional*, tanto como cualquier otra clase de receptor, no poseía un conocimiento cabal de los conceptos manejados a pesar de pertenecer a las capas medias de la población⁴⁴ y presentar una cultura elemental. Por este motivo, Carpentier presenta sus juicios tras un velo intelectual con el objetivo de suavizar la información y lograr su objetivo de difundir la información para hacerla llegar al público. Los intereses pedagógicos de Carpentier se traslucen en la forma en que presenta y maneja aquellas ideas rectoras que se habían expandido a través del tiempo acerca del conocimiento musical. Sus enseñanzas están basadas en una plena experiencia vital, que es una de las mejores maneras de enseñar. La persona más modesta sobre el planeta es capaz de asimilar ese patrimonio intelectual necesario si se le muestra el conocimiento matizado con elementos de la cotidianidad, asimilables a través de las propias experiencias humanas. En las crónicas, este aspecto se aprecia a primera vista por el alto contenido anecdótico de las mismas. Cada una por separado constituye un ejemplo de experiencias recurrentes de la vida de cantantes, compositores y demás personajes del universo operístico. El hábito de

⁴⁴ *El Nacional (Venezuela)*, en Wikipedia. Enciclopedia libre, en sitio Web: http://es.wikipedia.org/wiki/El_Nacional (Venezuela), (jueves, 23/06/2011, 11:25 PM)

colocar, al final de cada trabajo, una reflexión o juicio particular que pudiera descartar, en cierta medida, la presunción de los más ignorantes y la ligereza de un saber superficial, es un recurso puesto en relación también de ese interés pedagógico.

Otro aspecto del ideario estético carpenteriano que resalta en este grupo es la defensa de cualquier elemento que incluya renovación y originalidad creativa en función tanto de la individualidad del artista como con respecto a las fuentes tradicionales. (Véase *Un nuevo oratorio...*) Notemos que el crítico, a pesar de ser fiel seguidor de las obras clásicas, presenta cierto interés por aquellos compositores jóvenes, “de vanguardia”, que experimentaban en sus obras, sin llegar por ello a extremos en los que se abusara de la experimentación. Esto se debe quizás a que él mismo, tanto en sus obras narrativas como en la vida, fue un ejemplo de renovación, tratando con originalidad cada aspecto que abordase. No por esto debemos decir que fue Carpentier un artista dado a excesos, la sencillez fue una de las expresiones artísticas por las que abogaba; originalidad y sencillez de expresión: dos presupuestos estéticos de su pensamiento.

Epígrafe 2.2. Ciencia en función del arte musical

En este epígrafe nos adentramos en el fascinante mundo de los adelantos científicos de la época que favorecieron notablemente el desarrollo de la música. Evidentemente Carpentier se encarga de proclamar el surgimiento y uso de estos avances científicos en los que el arte musical alcanza mayor sofisticación a la vez que reconoce las desventajas que encierra el abuso de dichos elementos.

El milagro de la técnica (16 de junio de 1951)

En esta crónica recibimos, por parte de su autor, una lección magistral de historia de la música sin alarde alguno de autosuficiencia. Resultó que por estos días a Carpentier llegaron ciertas audiciones que parecían ya olvidadas, audiciones de grandes maestros de siglos pasados y de años recientes. El llamado “milagro” de la técnica consistió en la

reconstrucción de un piano automático que la compañía Welte⁴⁵ había creado allá por el año 1904. El funcionamiento del piano está basado en el empleo de rollos de papel perforado que lograban traducir al equipo grabador la intensidad exacta y calculada de los matices con que el ejecutante tocaba las piezas. Así se pudo, en estos años tempranos del siglo XX, apreciar a: «...Claudio Debussy⁴⁶ interpretar sus propias composiciones en un piano de concierto, o la técnica prodigiosa de Leschetizky⁴⁷, discípulo de Liszt⁴⁸ y maestro de Paderewski⁴⁹.»⁵⁰ Nos cuenta Carpentier que después de la Primera Guerra Mundial, con el surgimiento del disco, la producción de estos pianos se fue a la ruina, y con ella los rollos de la colección Welte fueron relegados a los archivos. Finalizando la Segunda Guerra Mundial, la fábrica de Friburgo fue destruida en un bombardeo. Gracias a un milagroso azar un empleado de la empresa salvó las matrices en una granja de la Selva Negra y luego de muchos años fueron encontradas para felicidad de muchos. La fonoteca mundial se jactaba entonces por el rescate de piezas originales interpretadas por los grandes maestros de tiempos pasados. Hubo, para esto, que reconstruir de manera exacta uno de los modelos de piano de los Welte y con absoluta fidelidad se lograron rescatar las interpretaciones de artistas muertos hacía muchos años.

Finaliza la crónica con el toque crítico que no podía faltar de mano de Carpentier. Los fragmentos terminales del artículo destacan rasgos del virtuosismo individual de cada ejecutante. El lenguaje empleado una vez más es el de un crítico sumamente preparado pero

⁴⁵ La compañía Welte tenía su sede en Friburgo, ciudad del sudeste alemán muy reconocida por su alto desarrollo industrial en el campo de las maquinarias, instrumentos científicos y musicales, productos químicos, textiles y papel.

⁴⁶ Claude Debussy (1862-1918), compositor francés cuyas innovaciones armónicas abrieron camino a los radicales cambios musicales del siglo XX. Fue el fundador de la denominada escuela impresionista de la música.

⁴⁷ Theodor Leschetizky (1830-1915), pianista austríaco de padres polacos. Uno de los profesores de piano más prestigiosos del siglo XX y creador de la moderna técnica pianística.

⁴⁸ Franz Liszt (1811-1886), pianista y compositor de origen húngaro. Fue precursor del recital para piano y, a través de sus numerosos discípulos, el pianista más influyente del siglo XIX.

⁴⁹ Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), pianista, compositor y político polaco. Estudió en los conservatorios de Varsovia, Berlín y Viena. Su debut en esta última ciudad y su actuación en París le valieron la fama de ser el mejor pianista de su época después de Franz Liszt.

⁵⁰ CARPENTIER, ALEJO: «El milagro de la técnica» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 13, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

que a la vez tiene el objetivo de ser entendido por su público, por eso el empleo de términos asequibles y para nada enrevesados:

«...De esta manera sabemos que Debussy era un pianista finísimo, aunque de técnica mediana (...). Ferruccio Busoni⁵¹ resulta sencillamente prodigioso. En la delicadeza, el fraseo, la ligereza, nadie resulta comparable con Theodor Leschetizky. Edvard Grieg⁵² era correcto, sin más...»⁵³

A cualquier lector le resulta comprensible, aunque su entendimiento sobre el arte musical sea limitado, el mensaje que se quiere transmitir. Esa es la intención de Carpentier, hacer llegar a todos una cultura básica sobre estos temas. Los adelantos científicos a favor de la música son otra excusa perfecta para que surjan crónicas tan ejemplares como esta.

***Long playing* (22 de agosto de 1951)**

El long playing o grabación de larga duración fue otra de las técnicas que recibió gran aceptación, desde su surgimiento, en todas partes como un perfeccionamiento decisivo a causa de las ventajas que presentó con respecto a las segmentadas grabaciones producidas en los discos de 10 a 12 pulgadas. Las exasperantes interrupciones que provocaban estas últimas en la cima de un *crescendo* sinfónico o en la mitad de una patética frase de violoncello no pueden ser comparadas al placer de apreciar una grabación continua de un movimiento sinfónico que se ofrecen al oyente con todo el dinamismo de una ejecución ininterrumpida.

Esta es una de las ventajas que Carpentier ve al surgimiento del long playing, con la objeción de que las grandes firmas se tomaron mucho tiempo en invertir y lanzar al mercado los discos LP. El procedimiento consistía simplemente en grabar a una velocidad

⁵¹ Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924), compositor, pianista, director de orquesta y teórico italiano. Profesor de piano y composición en Berlín, Helsinki, Moscú y en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, Boston. Sus conciertos por Europa y Estados Unidos le otorgaron un lugar preferente entre los concertistas de piano del siglo XX.

⁵² Edvard Grieg (1843-1907), compositor noruego. Fue el más importante de su país durante el siglo XIX.

⁵³ CARPENTIER, ALEJO: «El milagro de la técnica» en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 14, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

de 33 revoluciones por minutos en irrompibles discos de metal y barniz celulósico, lo cual resultaba una relativamente económica inversión. Explica Carpentier:

«La demora con que nos vino el LP sólo puede explicarse por un temor de las grandes firmas a acometer la magna aventura económica de una conversión de los fondos y repertorios que se habían venido constituyendo, desde hacía cerca de medio siglo, de acuerdo con los métodos de grabación tradicionales.»⁵⁴

El punto en esta crónica no es tanto promover al disco LP como el favor que el surgimiento del mismo le ha proporcionado a la difusión de la música clásica y popular de manera general. El hecho es que la competencia entre firmas menores y de mayor relevancia por entrar al mercado hicieron posible un auge de las que llegaron a constituirse, para su época, ejemplos de obras magistralmente grabadas que aún hoy día se conservan en archivos discográficos de toda América: «...Así el LP habrá tenido otra ventaja absolutamente imprevista: gracias a la competencia promovida por su lanzamiento al mercado, el repertorio de música grabada se está enriqueciendo de modo portentoso desde hace algunos meses.»⁵⁵

El micrófono y la música (2 de mayo de 1953)

No escapa a la visión del cronista la llegada al escenario musical de uno de los adelantos científicos más útiles y celebrados de todos los tiempos: El micrófono; con su capacidad de amplificación logarítmica de las voces. En años anteriores ya se había teorizado sobre este aspecto, pues se conocen las incursiones del francés Edgard Varèse⁵⁶ al respecto; pero no es hasta tiempo después que lograron plasmarse en la realidad estas teorías. Carpentier presenta en esta crónica una serie de consecuencias que trajo, para la música, la automatización y digitalización de los instrumentos:

⁵⁴ CARPENTIER, ALEJO: «Long playing» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), pp. 31-32, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ Edgard Varèse (1883-1965), uno de los compositores más influyentes del siglo XX, nacido en París, Francia, se educó en su país natal y en Italia. Varèse es famoso por su concepto de la música como conjunto de entidades móviles de sonido no dependientes de la melodía o de la armonía, sino del timbre, de la masa y de la relación espacial. Fue uno de los pioneros en el desarrollo de la música electrónica.

«Se pensó en la construcción de instrumentos eléctricos, capaces, en todo momento, de producir “intensidades constantes”, reguladas a potenciómetro (...), en vez de hablar de *pianissimos* y *fortissimos*, se comenzó a hablar de -2 decibeles, pasar a cero decibeles. Hubo músicos, en aquellos días, que renegaron del título de músicos para declarar que sólo eran artesanos que especulaban con frecuencias.»⁵⁷

Lo cierto es que todos estos adelantos trajeron consigo ventajas notables tanto como aspectos negativos: no es una razón desconocida que con los avances tecnológicos muchos músicos se acomodaron y dejaron de crear con el verdadero espíritu del sacrificio. La mediocridad de muchos que una y otra vez copiaban las trilladas fórmulas musicales ya asediaban los oídos de los más selectivos. Los músicos llevaron sus instrumentos eléctricos a las salas de concierto, de ellos, había disímiles variantes: varios pequeños micrófonos ajustados a los violines y violoncellos, guitarras eléctricas, trompetas tocadas frente a distintos amplificadores. En realidad, esto fue muy novedoso, pero según Carpentier, al primer intento de unificar un conjunto musical, y debido a la inexperiencia de los ingenieros que colocaban en cualquier lugar un pequeño amplificador, el resultado era “horrendo”, el espectáculo:

«...carecía de todo calor, de toda humanidad, de todo impulso vital, (...) había más intuición de la sonoridad cabal de una orquesta en las partituras de Haydn o de Mozart, que en aquellos “conjuntos mecanizados”, cuya posibilidad había sido sugerida a los compositores por la aparición del micrófono...»⁵⁸

Con cierta picardía, ya en los fragmentos finales, Carpentier expone su punto de vista sobre el uso o no del micrófono en las representaciones dramáticas; se declara en total desacuerdo con que los cantantes líricos lo empleen, pues a pesar de que no lo necesitan, no existe técnico, por muy hábil que sea, capaz de hallar en su potenciómetro, en un salón sometido a condiciones acústicas variables, el nivel de amplificación exacto que pueda requerir la voz humana. El cronista expresa:

⁵⁷ CARPENTIER, ALEJO: «El micrófono y la música» en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 167, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁵⁸ ídem, p. 168

«Lo cual quiere decir que el micrófono está reñido con el drama lírico, por la razón muy elemental de que está reñido con la función artística y humana de las voces. Y cuando se vea una voz humana en buenas relaciones con el micrófono, debe desconfiarse de la voz. Hay allí –como diría el refrán- más maña que fuerza. Es decir, más ingeniero que cantante.»⁵⁹

El invento sin porvenir (1 de octubre de 1954)

«Es curioso observar, como el hombre abandona, por instinto, todo invento que, aun habiendo alcanzado un notable grado de perfección, no está destinado a perfeccionarse más.»⁶⁰ Así comienza esta crónica carpenteriana en la que retoma un tema ya tratado con anterioridad: el disco de larga duración (long playing). Una serie de ejemplos recorren los momentos iniciales del artículo, mas todos llevan a la misma enseñanza, el hombre desecha todo aquello en lo que cierta vez creyó por cada cosa nueva que aparece. El disco long playing, desde su surgimiento, aún con sus imperfecciones, distorsionado, pobre en graves y en agudos, superó la batalla ante sus antecesores: los aparatos de reproducción mecánica (Pleyelas) que habían llegado por aquellos días a un alto grado de perfección.

Dentro de las ventajas y posibilidades de modernización que poseía el disco estaban las de poder evolucionar hasta los procedimientos de grabación sobre alambre, sobre cinta magnética, que aunque no eran posibles en el momento, estaban ya haciendo aparición en el mercado contemporáneo.

Esta crónica, a pesar de toda la información que brinda a los lectores sobre los adelantos científico-técnicos que vendrían, y los que habían caído en decadencia, es una lección de vida transmitida con precisión y sabiduría de gran maestro. Hay en ella filosofía, conocimiento del refranero popular, dominio de la lengua y su riqueza:

«Una vez más se hace interesante observar que el hombre prefiere algo imperfecto pero rico en posibilidades, a la posesión de cualquier cosa que no haya de crecer y

⁵⁹ ídem

⁶⁰ CARPENTIER, ALEJO: «El invento sin porvenir» en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 312, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

evolucionar entre sus manos. Aquí se invierte, por lo pronto, la vieja proposición del refrán que nos invitaba a preferir lo malo conocido a lo bueno por conocer.»⁶¹

Instrumentos electrónicos (16 de febrero de 1957)

La problemática en esta crónica ha sido ya tratada en muchas otras anteriormente analizadas o no en el presente capítulo. El empleo de instrumentos electrónicos en el ámbito sinfónico trajo, desde los primeros intentos, consecuencias catastróficas entre los críticos y sobre todo entre los propios músicos. No es menos cierto que debido a la reciente aparición de estos “instrumentos de onda” del tipo Thérémin⁶² o Martenot⁶³, pioneros en su tipo, no se conocían, en su totalidad, las potencialidades que los mismos podían ofrecer. Por tal motivo, el matrimonio entre los instrumentos acústicos típicos de la orquesta y los de la generación electrónica de nueva aparición era una misión casi imposible y criticable por muchos estudiosos, entre los que se encuentra Carpentier. Los criterios en contra de esta unión alegaban que esta pecaba de austeridad y ascetismo. Como resultado de la propia evolución que habían alcanzado ya estos instrumentos de onda, aparecieron quienes se declararan defensores de la música electrónica, pero como resultado también de esta evolución fueron apareciendo nuevos conceptos de música que explotaban los beneficios de los instrumentos electroacústicos, tal es el caso de la denominada música concreta⁶⁴.

Lo que señala el cronista en este sentido es que estaban confundándose los conceptos de lo que era música electrónica con la “música concreta”. Señala:

«Nada común hay entre esa música electrónica y lo que ha dado en llamarse, últimamente, “música concreta”. Esta última pretendía realizar una suerte de

⁶¹ CARPENTIER, ALEJO: «El invento sin porvenir» en *Letra y Solfa Música (1951-1955)*, pp. 313-314, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁶² Lev Thérémin (1896) fue el músico cuyos aportes constituyen el antecedente más cercano a los estudios e innovaciones que realizara Martenot años después en el ámbito de la música electrónica. En 1924 creó su instrumento denominado *aetherophone*, de tono indeterminado.

⁶³ Martenot (1898-1980), músico nacido en París. Fue alumno del conservatorio de su ciudad natal, donde estudió el violoncello. Su nuevo instrumento funcionaba con dos ondas de frecuencia diferente, combinadas de manera tal que originaban una oscilación ampliada por altavoces.

⁶⁴ Música concreta: expresión musical basada en la composición a partir de sonidos grabados en cinta y manipulados posteriormente a diferentes niveles mediante el fonógrafo y el magnetofón.

“orquestación universal de ruidos”, organizándolos, combinándolos, relacionándolos entre sí, como las voces de una orquesta. (...) La “música concreta” no pasaba de brindar unos cuantos efectos singulares, curiosos, intrigantes para el oyente – preciosismo de nuevo cuño... La música electrónica es cosa muy distinta.»⁶⁵

El mérito de esta crónica está en que el autor se desarma de esos criterios bien personales y da rienda suelta a la aventura individual de los autores contemporáneos, como recurso que podría posibilitar la aparición de nuevas obras, cuya composición se basaría en el empleo de estos instrumentos electroacústicos:

«Si disponemos, actualmente, de sonidos nuevos que pueden obtenerse por medio de dispositivos mecánicos; si esos sonidos tienen una verdadera calidad musical; si, además, tenemos el poder de ensamblarlos a voluntad en la cinta magnética...¿por qué no probar la aventura? (...) Si la electricidad puede dotarnos de instrumentos nuevos, productores de sonoridades válidas, los compositores no tardarán en echarles la mano.»⁶⁶

Claro que tanto para Carpentier como para muchos otros críticos musicales esto no era todo, también era necesario tener “algo que decir”, la archiconocida estructura contenido-forma, tan estudiada en sus disímiles variantes, vuelve a entrar en acción ante esta nueva problemática. Los medios de expresión estaban, sólo se necesitaba alguien capaz de sacar de ellos lo mejor posible para el logro de una música digna de su tiempo, imperecedera.

La ópera y el sound-tape (10 de agosto de 1957)

Muchos estudiosos de la música, en sus publicaciones sobre la historia y apreciación de este arte, insertaron nuevas clasificaciones y conceptos que, como es lógico, estaban estrechamente vinculados a la indetenible evolución de la vida y la ciencia contemporáneas.

⁶⁵ CARPENTIER, ALEJO: «Instrumentos electrónicos» en *Letra y Solfa* Música (1956-1959), p. 126, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁶⁶ Ídem

Tal es el caso de Curt Sachs, quien a la tradicional clasificación de los instrumentos en idiófonos⁶⁷, membranófonos⁶⁸, cordófonos⁶⁹ y aerófonos⁷⁰, adicionó la de electrófonos.

Carpentier señala esta osadía del investigador como una muy sabia opción ante la inminente aparición y desarrollo de este último grupo en el ámbito de la música contemporánea. Dentro de los instrumentos de ondas eléctricas, un grupo específico comenzó a ser en extremo útil para las representaciones dramáticas, estos son los dispositivos de reproducción y emisión, quienes llegaron a cobrar una importancia considerable en los grandes teatros líricos. El sound-tape es un mecanismo que de manera eficiente y racional comenzó a ser empleado ante la escasez de grandes masas corales en los teatros, la necesidad hizo que este recurso alcanzara gran relevancia, y Carpentier se encarga de hacer notar que siempre que estuviese empleado racionalmente, podría brindar excelentes resultados.

Luego que un compositor como Kurt Weill⁷¹ incursionara en el empleo del sound-tape para presentar un gran coro grabado en cinta magnética representado por un grupo más reducido en escena, llovieron los intentos de su empleo. Muchos tuvieron éxito, pues la estereofonía se fue introduciendo en los teatros por derecho propio para dejar inmejorables ejemplos de su uso efectivo. Las consideraciones finales de Carpentier dicen mucho sobre la importancia que habían alcanzado ya los equipos estereofónicos en su época: «Si bien los electrófonos son poco usados aún como productores de sonidos, puede afirmarse que los

⁶⁷ Idiófonos: Familia de instrumentos en la que el sonido se produce por la vibración del cuerpo del mismo en sí y no a través de cuerdas, membranas o aire. Díganse xilófono, triángulo, gong, platillos, castañuelas, maracas.

⁶⁸ Membranófonos: Familia de instrumentos en la que el sonido se produce por la vibración de una membrana, ya sea golpeándola, frotándola o accionándola a través de las ondas sonoras generadas. Entre ellos se encuentran los tambores, bombos, timbales y la pandereta.

⁶⁹ Cordófonos: Término que se emplea para hacer referencia a cualquier instrumento que utilice cuerdas para emitir el sonido. Entre ellos, el violín, el arpa, el piano, etc.

⁷⁰ Aerófonos: Nombre genérico para designar cualquier instrumento de viento en el que el sonido se genera mediante una columna de aire encerrado: trompetas, oboes, clarinetes, trombón, fagots, etc.

⁷¹ Kurt Weill (1900-1950), compositor estadounidense de origen alemán cuyas obras escénicas de temática contemporánea integran con gran talento técnicas musicales avanzadas con elementos de la música popular.

electrófonos reproductores desempeñan ya un papel importantísimo en los teatros líricos...»⁷²

El invento de la musicwriter (23 de julio de 1958)

Es indudable que la máquina de escribir, desde su surgimiento, constituyó un avance notablemente útil para escritores y demás personas que por cuestiones laborales necesitaban su empleo: «herramienta indispensable para el escritor, por cuanto ha modificado sus relaciones de orden mecánico con la impresión.»⁷³ Carpentier celebra a través de los años este invento que ya en sus tiempos había alcanzado cierto nivel de perfección, aunque en muchos casos su adquisición fuese considerada todavía un gran problema. Sin embargo, otro invento nació por estos años como equivalente a la máquina de escribir, sólo que destinada a los músicos y compositores, el principio de funcionamiento era similar para ambos casos. Este adelanto científico constituye un motivo de enorme regocijo para Carpentier debido al gran atraso en que se encontraba el arte de la impresión mecánica de las partituras, nótese que desde que en el año 1476, el padre Ulrico Hahn imprimiera un primer misal en Roma, los procedimientos utilizados en la impresión de partituras evolucionaron muy poco, y según el propio Carpentier:

«El actual grabado de la música sobre planchas de metal, es el mismo que ya practicaban los editores a comienzos del siglo XVIII. Lo cual ha terminado por crear un problema dramático a los compositores jóvenes, puestos ante el dilema de hacer editar sus obras por cuenta propia, lo que resulta carísimo...»⁷⁴

Ante tales limitaciones, entendemos pues, la relevancia de esta aparición, para las cuales las grandes firmas productoras de máquinas de escribir se entregaron a prolongadas búsquedas de orden técnico encaminadas al hallazgo de un dispositivo que hiciera posible

⁷² CARPENTIER, ALEJO: «La ópera y el sound-tape» en *Letra y Solfa Música* (1956-1959), p. 190, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁷³ CARPENTIER, ALEJO: «El invento de la *musicwriter*» en *Letra y Solfa Música* (1955-1959), p. 280, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁷⁴ CARPENTIER, ALEJO: «El invento de la *musicwriter*» en *Letra y Solfa Música* (1955-1959), p. 281, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008.

la escritura de la música mediante un teclado. La aparición definitiva de la que hablamos data de una fecha relativamente reciente a la fecha en que se escribió la presente crónica, en el año 1945, gracias a Cecil Effinger, un joven compositor norteamericano que en aquel entonces se encontraba movilizado en el ejército. El joven, que había sido muy versado en matemáticas, ideó el mecanismo base que inicialmente tuvo el inconveniente de poseer las dimensiones de una mesa de *ping pong*, aunque lograba perfectamente el objetivo para el cual fue creada, aunque se planteó entonces la disyuntiva de reducir sus dimensiones. Poco a poco, nos cuenta Carpentier, este objetivo también se cumplió: la segunda versión ya alcanzaba las dimensiones de una mesa de *bridge*, la tercera, ya anunciada por la fecha en las páginas del *New York Times*, alcanzó el mayor grado de modernización hasta el momento al ser adoptada por H. W. Gray Co., una de las principales firmas industriales neoyorquinas.

Una de las pocas limitaciones que Carpentier aprecia en este avance de la técnica es que por el momento, era incapaz de reproducir una serie de “ornamentos” propios de las partituras del siglo XVIII, de todos modos, expresa: «El paso dado es gigantesco. El mecanismo de ejecución de obras de compositores jóvenes, incapaces de costearse sus ediciones, se simplifica de modo considerable. Y en cuanto a los ornamentos... ¡que se las arreglen con un poco de tinta!...»⁷⁵

Podemos notar el tono sobrio a la vez que hilarante empleado por Carpentier, una vez más, demuestra su amplio conocimiento del léxico popular. La exclamación del final es una muestra de que su intención es lograr un acercamiento eficaz al lector, ya sea que como los temas abordados no eran los más conocidos por el público, debía emplearse un lenguaje que sí fuese efectivo. No se exigió mucho Carpentier al escribir artículos como este, pues su dominio del lenguaje en cada una de sus crónicas es inherente al gran talento que poseía como escritor y hombre de letras que fue.

⁷⁵ Ídem

Las máquinas compositoras (26 de junio de 1959)

Por primera vez desde que analizamos las crónicas de Carpentier notamos una posición conscientemente imparcial. Este hecho resulta contrariarnos un tanto debido a que siempre el cronista había adoptado un juicio hacia una de ambas partes posibles, haya sido positivo o no. Claro que esta actitud está justificada por un hecho que él mismo explica, y es que ante un adelanto científico extremadamente reciente y novedoso no podía conocerse aún los riesgos o beneficios que este podía ofrecer. Así comienza *Las máquinas compositoras*:

«Conste que no tomo posición a favor o en contra; que no alabo, ni critico, ni puedo hacerme una idea muy clara, siquiera de un intento demasiado inesperado, demasiado novedoso para hacerse totalmente inteligible a quien carezca de una necesaria preparación.»⁷⁶

Como es lógico, ante un adelanto científico de reciente aparición, y por una cuestión de seguridad ante los daños económicos, humanos o de otra índole que podrían causarse, es necesario tomarse un período prudencial para probar resultados y conocer las limitaciones del mismo. En este caso específico, era necesario conocer los resultados, tomar contacto con los engendros sonoros que emanaban de las máquinas, compararlos entre sí, examinarlos en su forma gráfica para así poder emitir un juicio válido. A lo que se refiere Carpentier con tanta cautela no es más que al resultado del trabajo de una serie de cibernetas franceses que perfeccionaron un sistema mediante el cual, con el empleo de “máquinas inteligentes”, podía componerse música de manera automática. La fuente informativa de esta novedad fue un prestigioso semanario de la época a cargo de Maurice Nadeau: *Las Letras Nuevas*. La intervención humana en el contexto de las máquinas compositoras se reduce a la creación de un tema rector para las partituras, las cuales traducen los cibernetas a fórmulas matemáticas determinadas que son pasadas a las “máquinas”, quienes se encargan ya de desarrollarlas, ampliarlas, variarlas, de acuerdo a esquemas preestablecidos. Una vez realizados los diversos procesos de composición, se efectúa la última operación que consiste en la nueva traducción al papel pautado del trabajo

⁷⁶ CARPENTIER, ALEJO: «Las máquinas compositoras» en *Letra y Solfa Música* (1955-1959), p. 353, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

realizado automáticamente. El resultado está listo para ser ejecutado en cualquier atril de la orquesta sinfónica.

La cuestión más trascendental en la crónica se encuentra en el cuestionamiento de la verdadera eficacia de estas máquinas, al final de la misma. Expresa Carpentier:

« ¿Se obtendrá, con tal procedimiento cibernético, un nuevo género de música? ¿Es siquiera admisible una forma de arte en la cual el ser humano sólo tenga una participación inicial, embrionaria, reducida, por así decirlo? ...El hecho es que hay personas, en este momento, empeñadas en producir “música automática”. Es un signo de los tiempos y, como tal, hay que consignarlo.»⁷⁷

El tono cuestionador y polémico, como se sabe, es propio de este tipo de literatura periodística que desarrolla Carpentier en las crónicas. Lo que el crítico cree motivo de reflexión aparece entonces como espina dorsal en el artículo. Queda al lector reflexionar ante las problemáticas planteadas en este final abierto que el experto cronista maneja con total maestría del género en el que escribe.

Conclusiones del tema

Un aspecto que trasciende en el presente grupo de crónicas es, sin duda, el carácter divulgador de las mismas en cuanto a cuestiones artísticas novedosas. Carpentier llega a convertirse, a través de sus escritos, en excelente difusor del arte de su tiempo. Esta es una de las constantes en su ideario estético, pues ya habíamos visto su apego al hecho de que lo original y experimental debían ser ingredientes indispensables dentro de la creación artística. Los adelantos científicos constituyen un pretexto perfecto para que el autor haga conocer, didácticamente, a su público, no sólo una serie de nuevas creaciones en el aspecto científico que favorecían a la música, sino que sus consideraciones están presentes en las crónicas y permiten al público reflexionar sobre disímiles cuestiones de la contemporaneidad con agudo pensamiento crítico: la divulgación del arte ante un público

⁷⁷ CARPENTIER, ALEJO: «Las máquinas compositoras» en *Letra y Solfa* Música (1955-1959), p. 355, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

determinado debía ir acompañada de la reflexión, un pensamiento lógico y coherente, en función de informar y a la vez crear en el público una posición determinada ante lo novedoso. La intención no es solamente la de definir si el arte era aceptado por un gusto estético, sino crear en el oyente una conducta consciente y definida de por qué el arte, como elemento polisémico, podía o no transmitir emociones y sensaciones.

Otra vez el lenguaje empleado está en función de lograr un entendimiento con ese público al que se dirige, y con esto se descubre, a su vez, una intencionalidad educativa detrás de cada crónica, donde didácticamente se intenta presentar los nuevos conceptos y técnicas surgidas.

La unidad y coherencia de ese pensamiento carpenteriano, no podemos, por cuestiones obvias, segmentarlas en grupos independientes; por tanto, hay en estas crónicas tanto un interés didascálico como de difusión del arte contemporáneo que debemos interpretar como un solo cuerpo ideológico. Carpentier fue un amante indiscutible de ciertos medios de difusión como la propia radio, en la que se le reconocen importantes trabajos, muchos de los cuales realizó incluso en tierra venezolana. Quizás por esta razón, aunque la prensa escrita tiene sus características diferenciales con respecto a otros medios de difusión, es una constante en las crónicas el hecho de presentar al público esos avances en función del arte mismo, pero con una vinculación estética no sólo de la aplicabilidad circunstancial de estos elementos científicos, sino de la perdurabilidad que los mismos tendrán, o no, para el arte musical. Es decir, asistimos a un planteamiento estético acerca de la importancia para el arte de lograr determinada trascendencia, la idea de una pervivencia más allá de las fronteras temporales, y los adelantos científicos son un medio importantísimo para el logro de esta determinación. (Véase *Long playing*) El arte debía ser útil y lograr la trascendencia, así lo demuestra Carpentier con sus reflexiones acerca del tema. La expresión del libre pensamiento del artista se traducirá entonces, según el crítico, en una exigencia de calidad para la creación de cualquier obra de arte, lo original debe ir ligado a otros aspectos que hagan al resultado final digno de ser conocido por las generaciones posteriores.

Epígrafe 2.3 Grandes personalidades de la época

Quizás sea esta la tendencia más rica, tanto en cantidad como en contenido, de las que encontramos en nuestro análisis. Carpentier destaca en sus crónicas dedicadas a personalidades del mundo musical por su gran sentido de humanidad, pero también por sus justas críticas como artista. Las exigencias como crítico se vuelven constructivas recomendaciones, ante el calor humano que se respira en cada una de estas páginas. Muchos de los artistas cuyos nombres dan título a las crónicas o son motivo de ellas, fueron amigos personales del autor, o al menos conocidos; otros, contaban con la total admiración del cronista por su trayectoria artística. También encontraremos crónicas que representan verdaderos epitafios ante la muerte de un gran músico, homenajes sentidos ante la pérdida de un gran artista. Sucede en ocasiones que Carpentier da seguimiento en sus crónicas a personalidades de las que había hablado en artículos anteriores; quizás por un motivo coyuntural del poco espacio con el que contaba en su columna para el ejercicio de la crítica. En estos casos, seleccionamos los elementos medulares de cada una para centrarlas en nuestro análisis dentro de un solo subepígrafe. De manera general, las crónicas de este epígrafe son las más humanas y emotivas de todo el conjunto.

La muerte de un gran compositor (20 de julio de 1951)

La noticia de una triste pérdida llegó desde Los Ángeles en un cable de apenas cinco líneas: había muerto Arnold Schönberg⁷⁸. Así publicaron, lacónicamente, la novedad con respecto a uno de los compositores más influyentes del siglo XX, y así lo denuncia Carpentier. Respecto a la obra de este gran hombre, y a su estilo, expresa el cronista:

«...estoy seguro que dentro de diez años, cuando el más modesto melómano se haya familiarizado con el lenguaje del gran compositor vienés –como ocurre hoy con el de

⁷⁸ Arnold Schönberg (1874-1951), compositor de origen austríaco, creador del sistema dodecafónico de composición musical y uno de los compositores más influyentes del siglo XX.

Debussy- su obra ocupará un lugar tan importante como el que ocupa ya, por siempre, en la historia de la música universal, la obra del autor de *El mar*⁷⁹.»⁸⁰

Es lógico que debido a la contemporaneidad del artista, sus aportes a la música no eran tan reconocidos por aquellos años, lo cual tampoco detiene a Carpentier al emitir un criterio tan responsable y consciente. La visión del crítico va más allá de lo que puede apreciar un simple espectador u oyente de la música de Schönberg, su capacidad intelectual y sensibilidad artística sobran para darse cuenta de que estábamos en presencia de uno de los más grandes hombres del siglo pasado:

«Lo cierto es que Arnold Schönberg se sitúa, desde ahora, en el plano de los más grandes compositores de todos los tiempos. Y yo no vacilaría en decir que el papel desempeñado por él en nuestra época, tiene un paralelo cierto con la acción renovadora de un Berlioz⁸¹, en la primera mitad del siglo XIX.»⁸²

En esta crónica se realiza un pequeño recorrido por la vida y trayectoria artística de compositor, sentido homenaje del cronista ante la pérdida de su persona. Los aportes del vienés son considerados hoy día como un valioso tesoro; Schönberg, quien también fue un magnífico artífice de la orquesta, halló, con el atonalismo, algo que podríamos llamar como una nueva sintaxis musical a partir de la cual ningún compositor podría pensar en sonidos como antes se hacía. Carpentier compara al compositor, para tener una noción de su valía artística en la música contemporánea, con lo que fue Rubén Darío a la poesía de lengua española de su tiempo. Los elogios ofrecidos a este músico no son más que un reconocimiento y profundo homenaje al genio creador y al vital hombre que fue Schönberg. Culmina la crónica con unas hermosas palabras de defensa ante quienes no reconocían la importancia y trascendencia de la obra del vienés:

⁷⁹ *El mar* es una de las más importantes obras de Claude Debussy, representa el delicado uso, casi pictórico, de una orquesta sinfónica para crear y desarrollar la pintoresca imagen de la mar.

⁸⁰ CARPENTIER, ALEJO: «La muerte de un gran compositor» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 19, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁸¹ Héctor Berlioz (1803-1869), compositor francés y figura destacada en el desarrollo del romanticismo musical del siglo XIX. Su figura fue muy influyente durante todo el periodo romántico en distintos aspectos: la forma sinfónica, el uso de la orquesta y las nuevas estéticas musicales. Para muchos, Berlioz ejemplifica la imagen del compositor romántico como artista.

⁸² CARPENTIER, ALEJO: «La muerte de un gran compositor» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 19, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

«Quienes no acepten el atonalismo al pie de la letra, tendrán que aceptar los legados técnicos de un maravilloso modo de instrumentar, que es ya ejemplo y cátedra; quienes se nieguen a construir la manera del maestro vienés, tendrán que inclinarse ante la elocuencia expresiva, la originalidad, la eficiencia, de su escritura vocal.»⁸³

Stravinski cumple setenta años (7 de mayo de 1952)

Stravinski⁸⁴ fue siempre, para Carpentier, uno de los músicos más relevantes de su época, un hombre con el mérito y la virtud de ser reconocido aún en vida, por la calidad de su trabajo como compositor. Esta gracia de la vida que pocos han podido disfrutar no es un caso aislado, pues realmente Stravinski constituye una de las figuras cumbres de la música rusa y universal de todos los tiempos. En la presente crónica, Carpentier celebra, con entusiasmo de adolescente, el setenta cumpleaños del compositor de *La consagración de la primavera*. Stravinski, como hemos planteado, era un compositor ya situado desde su época en la cumbre del éxito por la experimentación con que enfrentó sus obras, no sin antes recibir, por supuesto, numerosas críticas del público que no supo apreciar en un inicio, por lo novedoso de su creación, el valor de sus partituras. Solamente en 1913, con el estreno de *La consagración de la primavera*, recibió abucheos y críticas constantes, pues el público no estaba preparado para escuchar una música tan novedosa. En las crónicas dedicadas a personalidades relevantes, Carpentier tiene la tendencia a establecer comparaciones con otros grandes hombres, para que el lector tenga un parámetro de comparación preestablecido. Habíamos visto que al gran Schönberg le comparó con Rubén Darío; en este caso de Stravinski, el equivalente es nada más y nada menos que Picasso:

«Pero, al no repetirse, al imponerse el deber de llegar al límite de sus propias invenciones, Igor Stravinski –semejante a Picasso en eso– mostraba a los jóvenes

⁸³ ídem

⁸⁴ Igor Stravinski (1882-1971), compositor ruso. Una de las figuras más influyentes de la música del siglo XX, compositor de reconocidas obras como *La consagración de la primavera*.

músicos un mundo de posibilidades nuevas, que han venido a formar parte de lo que un compositor está obligado a saber hoy...»⁸⁵

Para el cronista, la obra de Stravinski es una “asignatura” de obligado estudio para los nuevos músicos, como lo fue para un Villa-Lobos⁸⁶, o un Shostakovich⁸⁷. Lo cierto es que la presente crónica representa el modesto reconocimiento, desde América, a uno de los músicos más admirados de todos los tiempos, Carpentier se regocija ante la noticia del nuevo cumpleaños de un hombre que seguía dando de qué hablar y no pudo más que compartir su alegría con el público venezolano. Culmina el artículo con las siguientes palabras:

«Para la historia de la música, queda un hecho concreto: de 1910 a 1920, Stravinski liquidó el impresionismo musical, abriendo caminos que fueron útiles a todos los compositores del mundo. Hace treinta años su obra, en cuanto a implicaciones, estaba perfectamente cumplida.»⁸⁸

***Sergio Prokofiev I, II, III* (3, 10, 12 de marzo de 1953)**

Una de las más tiernas crónicas quizás, por el tema que trata, sea esta, escrita en marzo de 1953. El estilo cambia completamente aquí, con la introducción de una anécdota que describe los primeros años de vida de un gran compositor.

No es la niñez en sí la temática que centra el artículo, sino lo provechoso que resultaría que, independientemente del talento y las habilidades que desarrollan los niños a temprana

⁸⁵ CARPENTIER, ALEJO: «Stravinski cumple setenta años» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 77, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁸⁶ Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileño, el más importante del siglo XX en su país. Su obra posee gran influencia de la música folklórica americana y la europea contemporánea, de la cual asimiló elementos del estilo neoclásico de moda en Francia a través de la influencia de otros compositores como Stravinski.

⁸⁷ Dmitri Dmitriévich Shostakóvich (1906-1975), principal compositor soviético de mediados del siglo XX. Su música se caracteriza por la vitalidad rítmica y una riqueza melódica que recuerdan el folklor gitano del este de Europa.

⁸⁸ CARPENTIER, ALEJO: «Stravinski cumple setenta años» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 78, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

edad, los padres supieran encaminar esas tendencias a la creación, al arte en sí. No es esto otra cosa que la educación: Carpentier vela, como el gran pedagogo que fue, porque a los niños se les eduque de manera correcta y que los padres exploten al máximo esa fuerza vital y talento innato.

Luego de que a los siete años, los padres de Prokofiev le llevaran a la ópera de Moscú para escuchar *Fausto*, el niño concibe su propia empresa de componer una ópera, claramente, ya teniendo conocimientos elementales de solfeo y habiendo mostrado desde pequeño habilidades muy desarrolladas para el arte musical. Pasó el tiempo y la obra salió a la luz en casa de un tío, con partes cantadas por sus primos, que y solfeaban; su título: *El gigante*. Notemos la admiración de Carpentier cuando comenta, en esta parte de la crónica, el hecho de que los niños, a tan breve edad, conocieran la teoría musical y también la evocación a aquellos tiempos pasados en los que se fomentaba en los infantes la creación artística: « ¡Oh tiempos aquellos en que los niños, ignorantes de radio y televisión gastaban su excedente de energías en juegos de creación: periódicos caseros, teatros, representaciones, música!»⁸⁹ Es sabido que dos meses después el niño escribe su segunda ópera: *La isla desierta*, en cuyo guión aparecen ya indicaciones específicas para instrumentos: trompas, clarinetes, percusión, etcétera. Entre los trece y los quince años, Sergio Prokofiev compuso una sinfonía, dos óperas, seis sonatas, y unas cien piezas para el piano en las cuales se reconocía ya, como genial premonición de estilo, el tipo de escritura que habría de cuajar años posteriores. En esos ensayos aparecía ya, en potencia, el gran compositor.

Ni siquiera se molesta Carpentier en dar un seguimiento a la vida y obra del ruso, no llega a la narración de sus años maduros, no es su objetivo hacerlo; antes bien, demuestra, poniéndolo como ejemplo, la importancia de una buena educación, lo regocijante de saber que en los más jóvenes está el terreno para cultivar el futuro, visión que otros grandes como Martí o Andersen habían anunciado con anterioridad.

⁸⁹ CARPENTIER, ALEJO: «Sergio Prokofiev» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 147, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

Judith Jaimes – Ángel Sauce (16 de marzo de 1954)

«Desde que Judith Jaimes hizo su entrada en el Concierto No. 3 de Beethoven, dejó de tener toda importancia, para mí, el hecho de que quien de tal modo hiciera sonar el piano fuese una niña. No tenía por qué pensar en su edad, ya que esa edad no andaba pidiendo excusas, ni pretendía situarse en actitud de indulgencia. Quien estaba ahí, junto al teclado, era una pianista. Una verdadera pianista. »⁹⁰

Resulta coincidente el hecho de que dentro de las crónicas dedicadas a personalidades estén, en gran número, las destinadas a jóvenes músicos con un futuro prometedor, o al menos jóvenes que en su corta trayectoria hayan demostrado ser dignos de comentarios como los de Carpentier. En esta pequeña músico, el cronista resalta la maravillosa escuela a la que representa, su gran dominio de la técnica y del espíritu de las obras, que siempre deben ir de la mano: «No hay arpegio, frase, diseño, que no salga de sus manos con una exacta sonoridad –sonoridad ajustada siempre al espíritu y a la importancia capital o relativa del pasaje.»⁹¹ Lo que avizora Carpentier para esta joven es una prometedora carrera que ya había alcanzado, por mérito propio, repercusión internacional. No hay en la crónica un solo indicio de crítica hacia un error cometido, porque sencillamente no hubo, en la ejecución del programa de concierto, error alguno. Por el contrario, Carpentier cierra su comentario con estas alentadoras palabras:

«Todo sería digno de análisis, en el arte de Judith: su pulsación, tan diversa según los casos; su manera de ir a buscar el sonido, a veces, al fondo de la tecla, para obtener una calidad más sorda; su *relax*, de brazos nunca pegados al cuerpo, libres y ligeros los codos, contribuyendo a diversificar el juego de las muñecas y de los dedos. Todo sería digno de análisis, repito, en el arte de quien no debe verse ya como una

⁹⁰ CARPENTIER, ALEJO: «Judith Jaimes – Ángel Sauce» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 250, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁹¹ Ídem.

esperanza para el arte de Venezuela, sino como una realidad cabal y entera. Judith Jaimes es toda una pianista.»⁹²

La segunda parte de la crónica está dedicada a otro músico que por aquellos años dio mucho de qué hablar. Ángel Sauce participó en el mismo concierto, que fuera la presentación oficial de Judith Jaimes, con varias de sus obras, entre ellas, una cantata titulada *Jehovah reina* con el texto del *Salmo 93*. En lo particular, agradó a Carpentier el tono y la escritura de la obra, la cual calificó de elocuente, franca, clara, cuya sonoridad no se resiente de influencias. Expresa el cronista:

«La parte central de la cantata es de un exquisito lirismo, recordándonos que Ángel Sauce desde los días de su *Sonata para violín*, es melodista nato. El tratamiento de las voces, en todo ese pasaje, es un alto acierto de expresión lírica. La cantata terminó en un clima de exultación, de júbilo viril, como corresponde al carácter triunfal del salmo elegido.»⁹³

Podemos notar a simple vista el lenguaje técnico con que el cronista expresa sus juicios sobre la música de Sauce, mediante el cual apreciamos el nivel altísimo de sus consideraciones. En todo el sentido de la palabra, estamos en presencia de una crónica en la que su autor da muestras de su gran genio como crítico.

1945 –Béla Bartók- 1955 (27 de septiembre de 1955)

La crónica que presentamos está escrita diez años después de la muerte de quien fuese su protagonista. Carpentier intenta, con sus letras, hacer revivir en la memoria de los lectores, la maestría de uno de los músicos más relevantes de la época a nivel mundial: Béla Bartók⁹⁴. Es realmente difícil, para los estudiosos de la historia musical, ubicar la

⁹² CARPENTIER, ALEJO: «Judith Jaimes – Ángel Sauce» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), pp. 251-252, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

⁹³ Ídem, p. 252

⁹⁴ Béla Bartók (1881-1945), compositor húngaro, una de las figuras más originales de la música del siglo XX. Desarrolló un estilo personal dotado de una gran fuerza y energía, con entornos melódicos inusuales y ritmos asimétricos y a contratiempo, propios de la música folklórica de los Balcanes y Hungría.

producción del húngaro en el panorama de la música contemporánea. Su obra se fue edificando en un circuito cerrado, permaneciendo al margen de las tendencias, modas o escuelas más importantes de su tiempo. La crónica en sí constituye un sentido homenaje a quien fuera en vida un incansable creador que, aún en la desinformada Hungría de aquellos años, se impuso a la atención de los músicos que le rodeaban. Muchos establecen una comparación de las obras de este período inicial de Bartók, con los impulsos rítmicos de un Stravinski, sólo que sale a la luz la originalidad del húngaro al no haber tenido, durante el tiempo que compuso obras como *El castillo de Barba Azul*, noticias de una *Consagración de la primavera*, la cual pudo haber influenciado, según Carpentier, ciertas obras posteriores de Béla Bartók. Cuando este entró realmente en contacto con la producción que le era contemporánea, su personalidad estaba netamente definida. La etapa inicial de su madurez, sin embargo, se caracteriza por un profundo apego a los folklores húngaros y rumanos, siguiendo con ello las huellas de Liszt. La desventura hitleriana lo lleva a desterrarse voluntariamente de su amada patria y viaja a Estados Unidos, donde a su llegada sufre crueles decepciones. Con una leucemia que le afectaba lentamente fue menguando su producción sin detenerse nunca por completo hasta los mismos días de su muerte. La abnegación con que enfrentó su enfermedad le permitió ser reconocido y recordado por muchos. En los fragmentos finales de la crónica, Carpentier expresa:

«Pocos meses después de su muerte, en 1945, se iniciaba la ascensión gloriosa del nombre de Béla Bartók, ante todos los públicos del mundo. Era aceptada por fin, sin reservas, la obra de uno de los músicos más personales e importantes de la época presente.»⁹⁵

Muchas de las crónicas dedicadas a personalidades, tienen la característica de ser simplemente un recuento de la vida y obra de quienes son objeto de las mismas con el propósito de que el público recuerde la importante huella dejada en este mundo por estos hombres. Esta en particular representa un profundo homenaje a quien, según su biógrafo, desde sus padecimientos, enriqueció notablemente la vida de quienes le rodearon.

⁹⁵ CARPENTIER, ALEJO: «1945 –Béla Bartók- 1955» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 429, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

Los últimos días de Honegger (16 de enero de 1956)

Ya habíamos hablado de Honegger, su presencia se hace notar muy a menudo en los escritos carpenterianos. Esta vez, lamentablemente, no se habla de una nueva obra, o de su último concierto salido a la luz, se habla, en cambio, de la desaparición física del gran músico. La enfermedad de sus últimos días fue un grandísimo golpe para el hombre cuyo ánimo le había llevado a ser un apasionado amante de los campeonatos de *football*, y el primer compositor en Francia que hubiese poseído un automóvil de carreras. Cuenta Carpentier, quien recrea en esta crónica algunas escenas de la prolífica vida del músico, que Honegger, como muchos otros hombres de música, fue incansable en su labor creadora, hasta el último momento estaba escribiendo y revisando trabajos de sus discípulos. El lenguaje en que está escrita esta crónica es uno de carácter solemne, sin barroquismo, sobrio en extremo pero notamos en cada palabra un sentido pesar ante la pérdida del músico franco-suizo, a quien consideraba uno de los más grandes compositores de su tiempo.

La vida amorosa de Debussy (26 de febrero de 1957)

No siempre encontramos, dentro de este tipo de literatura, más dedicada a la crítica de arte, crónicas como esta, confinadas a dar a conocer algunos detalles íntimos de la vida del afamado Claude Debussy. No resulta, para Carpentier, vergonzoso el hecho de poner ante el lector estos sucesos amorosos que marcaron las complejas relaciones del músico. Es esta una crónica de marcado carácter informativo. A pesar de que haya nacido en el siglo anterior a aquel en el que fue escrita la crónica, y de que sus obras más conocidas fueron escritas antes del 1914, Debussy siempre fue, para Carpentier, un hombre puesto en función de la contemporaneidad. Para el cronista: «...su música estaba proyectada hacia el futuro, y significaba una rebelión contra Wagner, Stravinski, Brahms –a quien Debussy, por lo demás, aborrecía.»⁹⁶ Notemos aquí el primer detalle personal un tanto controvertido para

⁹⁶ CARPENTIER, ALEJO: «La vida amorosa de Debussy» en *Letra y Solfa Música* (1956-1959), p. 130, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

este tipo de textos periodísticos. Carpentier cuenta, además que la vida afectiva del francés era un tanto acomodada, es decir, de pocos amigos y relaciones traumáticas. Las relaciones amorosas fueron para Debussy algo tormentosas y agitadas, luego de tener romances, breves y extensos, con numerosas mujeres de la época, (alrededor de cuatro), conoce por fin a Emma, quien fuera la compañera definitiva de sus días y fiel mantenedora del culto debussista después de muerte de su esposo.

Para el lector de esta columna habrá sido esta una crónica muy interesante como lo fue para nosotros. Nunca ningún biógrafo del gran músico francés había dado tantas muestras de libertad en el manejo de esta información, pues explica Carpentier que estas noticias se saben a raíz de una vasta correspondencia descubierta e inédita hasta el momento y presentada por Pasteur Vallery-Radot.

Triunfo de un venezolano (14 de noviembre de 1958)

Generalmente en las crónicas que habíamos analizado las personalidades pertenecían al ámbito europeo, pero Carpentier no sólo habla de la música europea en sus artículos, también expone nuestra realidad americana y la cultura que tanto defendió es motivo de sus trabajos críticos. Con las crónicas de Judith Jaimes ya teníamos un avance, en esta oportunidad, el análisis va dirigido a un joven talento de Venezuela. Por estas fechas finales del 1958, se reunían en mesa redonda los catedráticos del Collegium Europae de Brujas⁹⁷ – todos graduados de Oxford, Cambridge, Edimburgo, La Sorbona, Lovaina- para animar un enjundioso debate sobre la vitalidad de la música europea. Terminado el debate, según Carpentier, fueron trasladados al auditorium para escuchar un concierto de cuatro venezolano que sería ejecutado por el gran Freddy Reyna.

El espectáculo recorría ritmos y melodías típicas de Venezuela, Colombia, Perú; y reconociendo el prestigio del ejecutante, Carpentier da a conocer su admiración ante quien fue capaz de lograr maravillas de sonoridad con un instrumento dotado de tan pocos recursos. Al terminar el mismo, los magistrados no pudieron más que acercarse llenos de

⁹⁷ Brujas, (en neerlandés Brugge) es una ciudad del noroeste de Bélgica, capital de la provincia de Flandes occidental, cerca del puerto de Ostende.

emoción y en sincero discurso –tomado taquigráficamente- reconocer el talento y virtuosismo de Freddy Reyna. En la crónica se recogen las mencionadas palabras del doctor H. Brugmans, rector del Collegium Europae, pero no creemos necesario introducirla totalmente en nuestro análisis, (ya Carpentier lo hace) solamente decir que para quienes pensaban que la música europea era el centro del universo, la perspectiva cambió al escuchar tan magistral ejecución de ritmos y melodías tradicionales. Gana la música americana cada vez más prestigio a nivel internacional, esta es la gran noticia que difunde Carpentier al final de la crónica: «Por primera vez en la historia, sonó un cuatro en la recoleta y añosa ciudad de Brujas. Y, como puede verse, el cuatro ha entrado en la urbe coronada por su alto *beffroi* en compás de conquista.»⁹⁸ Como notable divulgador de la música, de manera general, Carpentier hace un trabajo excelente en la presente crónica. Podría ser posible que incluso en nuestros países americanos Freddy Reyna no fuese totalmente conocido, pero su actuación fue realmente recompensado y reconocida en los años precedentes, y Carpentier cumplió con una de las premisas de su trabajo como cronista del *Nacional* durante estos años, promocionar la música latinoamericana como ejemplo de nuestra propia cultura, tan demeritada por los críticos europeos.

1890 - Adolfo Salazar- 1958 (30 de diciembre de 1958)

En esta ocasión corresponde a un español el lugar de representar, como si fuese suya propia, nuestra amplia y rica cultura americana. La crónica que presentamos ahora es un trabajo realmente notable en cuanto a que constituye un reconocimiento a la labor de uno de los más importantes musicólogos e historiadores, que, a pesar de ser europeo, dedicó gran parte de sus investigaciones a nuestra cultura americana. La labor difusora de Carpentier abarca, en la presente crónica, gran realización, pues presenta ante el público toda una síntesis de la vida y la amplia obra creativa de Adolfo Salazar, calificado por el propio autor como un “musicólogo máximo”.

⁹⁸ CARPENTIER, ALEJO: «Triunfo de un venezolano» en *Letra y Solfa Música* (1955-1959), p. 323, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

Salazar, para asombro de muchos, estudió composición bajo la tutela de grandes maestros como don Manuel de Falla⁹⁹ y Maurice Ravel¹⁰⁰. Rápidamente el espíritu analítico del español le fue conduciendo, sin embargo, hacia la musicología. En su trayectoria como crítico, publicó importantes trabajos en el periódico *El sol*, de Madrid, donde le asignaron una columna de crítica musical. En este mismo periódico Ortega y Gasset, bajo forma de folletos, publicó sus ensayos de *El Espectador*. Carpentier, quien leyera desde América dichas crónicas, destaca la agudeza, causticidad y lo acertado de sus enfoques críticos. Ya hacia el año treinta, era Adolfo Salazar la voz más autorizada de la musicología española, asistiendo constantemente y por invitación, a importantes festivales de toda Europa.

Ante la muerte del gran español, Carpentier, quien se sentía complacido con la aguda charla que siempre ofrecía Salazar, considera la pérdida como una de las más considerables para la musicología moderna. Expresa entonces: «Porque este español de espíritu universal, profundo conocedor de los problemas musicales de nuestro continente, era acaso el único en poder contemplar el panorama del arte sonoro, en los tiempos actuales, con una visión tan vasta y tan certera.»¹⁰¹

Conclusiones del tema

En este epígrafe observamos cómo Carpentier exalta las figuras de grandes músicos alrededor del mundo. No apreciamos una afición por ninguno en específico, aunque sí dedica especiales comentarios a personalidades que marcaron su vida en el plano personal, amistades, coterráneos, debido a determinados vínculos afectivos con muchos de ellos.

⁹⁹ Manuel de Falla (1876-1946), uno de los compositores españoles más destacados del siglo XX. Impulsor del movimiento contra la influencia de la música alemana e italiana en la ópera española. Entre sus composiciones sobresalen títulos como *Noches en los jardines de España*, la ópera *La vida breve* y el ballet *El amor brujo*.

¹⁰⁰ Maurice Ravel (1875-1937), compositor francés que ejerció gran influencia en la música del siglo XX. En sus composiciones se reconocen las estructuras musicales abstractas, un color orquestal vívido y transparente, lo cual le convierte en uno de los maestros modernos de la orquestación. Su *Bolero*, es una de las obras más representativas.

¹⁰¹ CARPENTIER, ALEJO: «1890 –Adolfo Salazar- 1958» en *Letra y Solfa Música* (1955-1959), p. 331, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

El ideario carpenteriano en este grupo se vuelca hacia temas muy humanos e interesantes. La maestría con que los trabaja nos hacen disfrutar, en cada caso particular, de excelentes retratos de las diferentes personalidades que aborda, muchos conocidos, otros, de épocas pasadas, pero que han dejado una marcada huella en la historia del arte. Esa trascendencia de muchos hombres que apreciamos a través de las lecturas es uno de los tópicos que más interés resaltó a Carpentier a través de las crónicas. Su obra, en este aspecto y de manera general, trasciende al hombre en su múltiple realidad contextual, pero incluye a su vez el mundo espiritual, las posibilidades de realización del hombre como ser espiritual, no solamente social. Estos pensamientos que rigen la exuberante obra del autor, permiten captar una espiritualidad del hombre en sus diversas mediaciones y condicionamientos, en su naturaleza individual y social. Se trata, en este caso, de un discurso de hondo miraje fundado con el trasfondo de una vasta cultura humanista, que capta la realidad del hombre.

El arte, como ente autónomo, se permite el lujo de adoptar las más disímiles variantes, pero de todas ellas quiere el cronista que el hombre extraiga la esencia más pura, aquello que lo hace eterno en el tiempo. Las reflexiones al final de cada crónica, los lamentos ante la pérdida sentida de grandes hombres, son lecciones de la vida que el crítico nos hace asimilar y entender como enseñanzas de lo efímera que resulta nuestra estancia en la tierra, pero propone una vía para enmendar este determinismo y es el hecho de trabajar, de ser mejores personas cada día, y esforzarnos por dejar un buen recuerdo de nuestra existencia. Lo anterior demuestra la visión pedagógica y los intereses educativos del cubano para con sus lectores.

Por último, y no menos importante, resulta relevante que en la totalidad de las crónicas analizadas, Carpentier dedica una breve reflexión acerca de la importancia que tiene, para lograr una carrera artística meritoria, la consagración al estudio de la música, la dedicación que el creador pueda dedicar a su arte. (Véase *Judith Jaimes...*; *Triunfo de un...*) En la sabiduría de estas palabras notamos una marca más de ese ideario estético carpenteriano, la constante entrega que el hombre debe vivir, día a día, para su superación y el sacrificio que encierra el hacerse de una carrera artística, fomentada en largas horas de estudio; sólo por

esta vía, el creador se acerca a esa perfección y virtuosismo requeridos. Esta es, sin dudas, una idea sostenida de Carpentier en su ideario estético.

Epígrafe 2.4 Música folklórica del mundo

En este epígrafe profundizaremos en aquellas crónicas que dedica Carpentier a la música del mundo, pero no a esa música conocida universalmente, sino a los casos particulares del folklor en los que resaltan países como la India, la propia Venezuela, Cuba, músicas del oriente, etcétera. Acentuando la diversidad de exponentes musicales que posee nuestro planeta y la originalidad de cada una de ellas en el ámbito universal, el autor de estas crónicas es amante fervoroso de la gran fuerza dramática que poseen las representaciones y así lo expone en cada una de las crónicas que analizaremos. Lo más importante a reconocer aquí, es que solamente defendiendo aquello que nos identifica como individualidad dentro de un todo, seremos capaces de alcanzar la verdadera universalidad.

Música de la India (29 de agosto de 1951)

En la presente crónica comienza Carpentier estableciendo una comparación entre el lugar de la orquesta de una ópera en un teatro occidental con respecto a una del oriente. Realmente, las costumbres son proporcionalmente opuestas, pues para Wagner, por ejemplo, la orquesta debía estar oculta en el foso del teatro para que la música emergiera como del propio infierno hacia los pies de los actores. Esta posición, no del todo errónea, es, de hecho, la que siguen casi todos los teatros occidentales. Por otra parte, en las representaciones del oriente, por ejemplo el teatro chino, como en los distintos ballets de la India, encontramos una misma presencia del conjunto instrumental a un lado del escenario, mientras los bailarines e intérpretes intercambian lugares dentro del mismo espacio. Los músicos actúan en el mismo plano de los artistas aunque su función no sea la misma. Lo que es en alto grado notable para el cronista es la variedad y el poder expresivo de los instrumentos, que varían incluso según la zona a la que pertenece el grupo teatral (norte o

sur de la India). A Carpentier le es hermosísimo el sonido fúnebre de uno de los instrumentos ejecutados, la vina¹⁰², y así lo hace saber a sus lectores cuando por aquellos días da seguimiento al ballet *El hombre*, interpretado por el afamado bailarín hindú Panicker con una de las compañías que por aquellos días visitaba tierra venezolana. El impacto que produce la expresividad de este instrumento en los momentos finales del ballet es descrito con tanta verosimilitud por parte del cronista que parece al lector estar presenciando la obra. Por último, y como ya hemos expresado, son estos elementos de las músicas típicas, los que nos hacen, a todos, más auténticos y universales. Así culmina Carpentier su crónica:

«...esa melodía dolorosa y lenta, que queda sola, después de un intenso movimiento percusivo, cobra la desnuda, áspera y trágica belleza, de un treno arcaico, imponiéndonos, de pronto, algo de la gran emoción de las expresiones mágicas – primiciales- de la música universal.»¹⁰³

***Música de oriente y occidente* (31 de agosto de 1951)**

A diferencia de la anterior crónica analizada, la presente comienza con una comparación, pero en esta ocasión de los rasgos comunes que poseen tanto las músicas orientales como las occidentales. Claramente, dicha comparación infiere que elidamos determinados elementos estilísticos, temáticos, pero de manera general, en ambas culturas se tiene en común el culto a la danza. Carpentier insiste en que debemos pasar por alto también el fondo y los medios con que se desarrollan dichas expresiones artísticas, que sí varían de acuerdo a la región. No es menos cierto que en la escultura, por ejemplo, los hindúes lograron, en cuanto a la fijación del movimiento, resultados tan relevantes como los alcanzados por los occidentales en otros tipos de fijación plástica. Expresa Carpentier:

¹⁰² Vina: instrumento de cuerdas grande, de madera, con una caja de resonancia, mástil largo y una caja más pequeña en el otro extremo. La vina produce un sonido profundo y resonante y ha estado tradicionalmente asociada a Saraswati, el dios hindú de la sabiduría y las artes.

¹⁰³ CARPENTIER, ALEJO: «Música de la India» en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 35, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

«Mucho debe Toulouse-Lautrec al arte de los japoneses Hokusai¹⁰⁴ e Hiroshige¹⁰⁵. Y si bien el Partenón satisface mejor nuestra sensibilidad que el templo de Angkor, por una cuestión de atavismo, la arquitectura asiática es tan importante, en la historia universal de las artes, como las arquitecturas griega o gótica.»¹⁰⁶

Por lo tanto, según Carpentier, en lo que se refiere a las artes plásticas, la danza y la arquitectura hay unas constantes de empeños que establecen vínculos seguros entre los bloques culturales que ha convenido calificarse de occidental y oriental.

Algo muy diferente ocurre, a diferencia de las artes que ya hemos mencionado, con la música oriental, que a pesar de su belleza particular, está muy lejos de haber alcanzado las cimas en las que se mueve, desde hace más de cuatro siglos, la música occidental. Hay un nivel, con el que coinciden la mayoría de los historiadores, en el que parece haberse detenido cualquier música del oriente para no avanzar más allá. Lo que resalta Carpentier en este sentido es que realmente en el ámbito creativo, musicalmente hablando, existe una superioridad del hombre occidental muy por encima de lo que pudo haber llegado a ser la música oriental. Quienes no desconocían del todo la polifonía, y quienes poseían un espectro mayor de sonoridades e instrumentos, se quedaron solo en el hecho de la simple reproducción tradicional de los moldes preestablecidos por su cultura. Claro que el cronista no arremete en lo absoluto contra el mantenimiento de una tradición, ni contra la actitud conservadora de los pueblos asiáticos en los que es realmente admirable este aspecto; mas no niega, sin embargo, que Europa y el resto de occidente hayan alcanzado un desarrollo superior al de Asia y oriente. Por lo demás, así lo deja claro Carpentier:

¹⁰⁴ Hokusai Katsushika (1760-1849), pintor y grabador japonés. Está considerado como el máximo exponente de la escuela de grabados Ukiyo-e, o pintura del mundo flotante. Sus grabados fueron coleccionados por pintores impresionistas de la talla de Monet, Degas y Henri de Toulouse-Lautrec, cuya obra denota una profunda influencia de dichos grabados.

¹⁰⁵ Ando Hiroshige (1797-1858), pintor y grabador japonés, conocido sobre todo por sus grabados de paisajes. Fue el último gran maestro del Ukiyo-e. Convirtió los paisajes cotidianos en escenas líricas de gran intimismo que le proporcionaron un éxito comercial aún mayor que el de su contemporáneo Hokusai.

¹⁰⁶ CARPENTIER, ALEJO: «Música de oriente y occidente» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 35, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

«Disponiendo de maravillosos timbres instrumentales, de metalófonos¹⁰⁷ como nunca los hemos soñado, de instrumentos de percusión muy superiores a los nuestros, nunca pasaron los orientales de conjuntos reducidos, fieles a una disposición tradicional de los elementos sonoros. (...) El contrapunto, el arte de la fuga, las formas fijadas luego por el clasicismo, contribuyen a llevar la expresión musical del hombre de occidente a un grado de perfección, de clarividencia, de inteligencia, que jamás vislumbraron, siquiera, los asiáticos.»¹⁰⁸

Resulta, entonces, que para Carpentier, que es en la música donde la cultura occidental haya llegado más lejos, en cuanto a creación pura, que la del oriente. Nunca encontramos un ápice de eurocentrismo en los juicios emitidos por el cronista, simplemente notamos lo acertado de sus críticas al apreciar el alto nivel que alcanzó la música europea con respecto a desarrollo con respecto a la oriental.

Aguinaldos y parrandas (14 de diciembre de 1951)

Quizás por el hecho de que esta crónica fue escrita en el mes de diciembre, donde se celebran siempre los festejos por la navidad, a Carpentier se le ocurre tratar un tema interesantísimo para su público lector. La conservación de las músicas tradicionales siempre ha sido uno de los elementos que más defendió el cronista. En el presente trabajo, el autor hace un recordatorio de lo que constituyera, para la mayoría de los pueblos americanos, un elemento tradicional que nos legaron nuestros conquistadores pero que rápidamente enraizó en nuestra cultura popular: los villancicos, aguinaldos y parrandas de las festividades pascuales.

Hasta fines del siglo XIX existió en nuestros países esta tradición llena de poesía y tierna invención melódica; de un tiempo a la fecha, han desaparecido completamente los cantos y pastorelas que tanto fervor producían durante los festejos navideños. Para Carpentier resulta

¹⁰⁷ Metalófonos: Término genérico que engloba a todos aquellos instrumentos de percusión constituidos por una serie de placas de metal afinadas y colocadas en fila sobre una caja de madera hueca, que ejerce como caja de resonancia. Los sonidos se obtienen al golpear las láminas con unas baquetas.

¹⁰⁸ CARPENTIER, ALEJO: «Música de oriente y occidente» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 36, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

una falta grave del hombre americano el haber perdido de la mano una tradición tan de pueblo que nos vino de Europa hace tantos siglos atrás:

«Lo raro es que ciertos países de nuestro continente, que recibieron el villancico de mano de los conquistadores y escucharon coplas de Juan del Encina en los tempranos días de la colonización, hayan perdido, de modo tan absoluto, la tradición de los aguinaldos y parrandas.»¹⁰⁹

Resulta incomprensible para Carpentier que, por ejemplo, en un país como Cuba, tan rico en fuerzas creadoras de música popular, el villancico haya desaparecido totalmente, sin dejar rastro, ni haya resonancia de ellos en el holgorio arrabalero de lechón asado y plátano verde. Sin embargo, algunas investigaciones del maestro en la catedral de Santiago demuestran que estos cantos populares sí fueron observados en tierra cubana tanto como en México o Venezuela. A este último, le reconoce por el mantenimiento de la tradición en la que el villancico, la parranda y el aguinaldo son manifestaciones vivientes del regocijo popular en Pascuas. En este sentido, resalta la figura de Vicente Emilio Sojo, con su brillante labor recopilatoria y de difusión de esta encantadora tradición.

Encarga Carpentier, a los músicos de nuestro continente, la labor de conservación, notación y difusión de los cantos navideños, que son una de las manifestaciones más puras y auténticas del alma popular.¹¹⁰ Suerte tiene, pues, Venezuela, de conservar una tradición que le viene de muy lejos, y haber tenido músicos que a tiempo se aplicaron a notar, armonizar, editar, lo que el debilitamiento de una tradición oral ha dejado perderse, irremisiblemente, en otros países.

Cierra Carpentier la crónica con una abierta interrogante a nuestros pueblos americanos para moverlos a acción en cuanto a este caso se refiere, porque perder para siempre una tradición tan preciada es un error que no podíamos cometer los americanos.

¹⁰⁹ CARPENTIER, ALEJO: «Aguinaldos y parrandas» en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 56, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

¹¹⁰ Villancico era, originalmente, villaneta, canción «a lo villano», campestre, rústica. (nota del autor)

Décimas para cantar y coplas para «arrollar» (22 de julio de 1952)

La historia misma de Cuba está narrada en sus canciones políticas, así asevera Carpentier en esta crónica dedicada, precisamente, al género de la canción, muy en boga en América durante el período en que éramos colonias y no naciones independientes.

La lectura por el cronista de un artículo de María Teresa León, sobre algunas décimas inspiradas a troveros anónimos por la guerra de independencia de Cuba, animó a escribir la presente crónica. Maceo, Máximo Gómez y Quintín Banderas eran los héroes de aquellas coplas compuestas para ser cantadas.

Con el nacer de la República, las composiciones continuaron, como esta que declara añoranza por quien cayera en Dos Ríos:

*Martí no debió de morir,
Ay, de morir!
Si fuera el maestro del día
Otro gallo cantaría
La patria se salvaría
Y Cuba feliz sería!*

1912 es el año de la enconada política entre José Miguel Gómez, con su mote de *Tiburón* y el general Mario García Menocal. Cuenta Carpentier que en el inolvidable teatro Alhambra, en el que las rumberas, los gallegos y negritos eran de pensamiento menocalista, se trajo a la luz otra copla que fue cantada en la época desde el Cabo de San Antonio a la Punta de Maisí:

*Tumba la caña,
Tumba, la caña,
Mira que ahí viene el Mayoral (Menocal)
Sonando el cuero!*

Más tarde viene, con la ofensiva sayista, el fenómeno de la Chambelona, llevada, irresistiblemente, al compás de la rumba arrollada. En esta crónica apreciamos, ciertamente, el gran dominio carpenteriano no sólo de nuestra historia, sino también de esas manifestaciones culturales cubanas que nos identificaron durante tanto tiempo y que para alegría de muchos, todavía conservamos.

Al cabo de un cuarto de siglo (9 de diciembre de 1954)

El Festival de Música Latinoamericana realizado en Venezuela por finales del 1954 trajo de invitados a varios músicos cubanos quienes ofrecieron un magnífico concierto de Música tradicional cubana. A Carpentier se le nota en esta crítica un reconocimiento sentimental que provoca, inconscientemente, añoranza por aquella música y aquellos hombres que le eran tan cercanos.

Una obra como *La rebambaramba*, con música de Amadeo Roldán y letra del propio Carpentier, y la cual constituye el primer ballet nacionalista escrito en Cuba, trajo a la mente del cronista todo un arsenal de recuerdos que golpeaban, en aquellos momentos, sus pensamientos, muchos de los cuales estaban dirigidos a la originalidad de los ritmos cubanos. En 1926, según Carpentier, que fue el año en que aparece esta obra, los ritmos eran una novedad hasta para los propios cubanos, aunque en el momento no habían sido motivos todavía de una valorización de tipo intelectual. Se explica Carpentier:

«Y fueron los hombres de mi generación quienes comenzaron a volverse hacia los *sextetos* venidos de Oriente hacia las orquestas que tocaban en Las Fritas de la Playa de Marianao, descubriendo que en aquellas manifestaciones de un folklore más arrabalero que campesino, más populachero que rústico, había elementos rítmicos y melódicos de una real belleza.»¹¹¹

Ahora bien, para Carpentier, los que en 1926 eran ritmos cubanos de gran novedad para el mundo entero, eran en la actualidad partituras rudimentarias y elementales, sin desligar a

¹¹¹ CARPENTIER, ALEJO: «Al cabo de un cuarto de siglo» en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 339, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

esto la fuerte implicación sentimental que enmarcaban para el autor. ¿A qué se debía este hecho? El mismo responde:

«Desde entonces, la música popular cubana recorrió el mundo entero, haciéndose escuchar en todos los cabarets. Con ello perdió gran parte de su novedad. (...) Una conga, una percusión de maracas, güiro y bongó, se hacen triviales, en la fecha actual, aunque los trabaje un técnico de primera línea. Han perdido su vigor elemental, su fuerza primitiva, su energía inicial. (...) El Festival de Música Latinoamericana de Caracas me ha traído, con esto, una enseñanza reveladora, que debe llevarnos a meditar acerca de los peligros que puede encerrar, para muchos, cierta expresión de voluntad nacionalista.»¹¹²

Lo cierto aquí es que para Carpentier, los ritmos cubanos de su época, renovadores del panorama musical contemporáneo, eran, en la actualidad, elementos trillados, a pesar de su valor musical, por la amplia divulgación que se les dio desde su surgimiento, motivo por el cual las composiciones sinfónicas que empleaban estos elementos de la música popular, eran también, para aquellos años venezolanos, obras carentes del valor folklórico nacional que tuvieron en su momento.

Música del Caribe (16 de septiembre de 1958)

A oídos de Carpentier habían llegado, en voz de visitantes de disímiles países del Caribe, noticias de la existencia, en muchas de las islas como Barbados, o Trinidad, de orquestas populares de un carácter absolutamente excepcional, llamadas *steel bands*. Estas agrupaciones eran muy diferentes, en cuanto a sonoridad, de otros conjuntos folklóricos de las Antillas, dominados por los timbres de tambores, maracas o claves.

En un viaje realizado a Barbados, Carpentier, al fin, pudo descubrir la verdadera originalidad de estas bandas de las que desconfiara en un principio, sin razón, por creer que se trataban de “hechuras artificiales, sin energías propias, destinadas a la atracción de los turistas en las West Indies”. Declara entonces en la presente crónica:

¹¹² Ídem.

«...debo reconocer mi error: lejos de ser un engendro circunstancial, las *steel bands* constituyen una originalísima manifestación de lo que podríamos llamar “el folklor portuario” del Caribe. Un folklor que todavía se halla en proceso de elaboración y desarrollo –viviente, por lo tanto- que no tardará en hallar resonancias particulares en otros extremos del Archipiélago...»¹¹³

En realidad, las *steel bands* eran un conjunto de instrumentos regidos por un mismo principio resonante, que sólo difieren entre sí por las dimensiones, abarcando casi un registro casi tan amplio como el del piano. Están contruidos con los tambores de aceite y gasolina que constantemente se transportan a distintos puertos antillanos en veleros y chalanas. Si se piensa que existen cuatro familias de estos instrumentos, obteniéndose de los mayores una sonoridad absolutamente semejante a la del *pizzicato* de contrabajo, se comprenderá la extraordinaria riqueza sonora de esos conjuntos que suenan como una formidable orquesta de xilófonos o balafones africanos, con una extraordinaria musicalidad. A los ojos del crítico sólo resalta una limitante y es la escasez de un repertorio propio, ya que el existente era simplemente la reproducción de piezas de moda, guarachas, boleros y *hits* de reciente aparición:

« Falta a esas *steel bands*, sin embargo un repertorio enteramente original. (...) Les falta literatura propia, pero esta no tardará en surgir, ya que el pueblo antillano es, por tradición, un maravilloso inventor de ritmos y melodías, que se vienen imponiendo al mundo desde los primeros años de la Conquista.»¹¹⁴

Por lo demás, sabemos del aprecio que profesó Carpentier a estos ejemplos del folklor americano que mantuvieron, durante estos años y los que vendrían, las tradiciones e idiosincrasia del continente americano.

¹¹³ CARPENTIER, ALEJO: «Música del Caribe» en *Letra y Solfa* Música (1955-1959), p. 299, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

¹¹⁴ Ídem.

Conclusiones del tema

La idea de la “universalidad” ha sido, a través de la historia, un tema recurrente en especulaciones filosóficas así como para diversas tendencias de pensamiento; cada una de las cuales ha ofrecido su propia visión acerca del asunto; proponiendo interesantísimas investigaciones y planteamientos filosóficos de profundo carácter dialéctico. El hecho concreto, visto a través de la mirada crítica de Carpentier, heredero de ese ideario anterior, resurge en el hecho de que para el cubano, dentro de ese ente abstracto que es “lo universal”, cohabitan una serie de “individualidades” interrelacionadas entre sí que tributan, precisamente, a dicho carácter universal. Ninguno de los aspectos “individuales” niega lo “universal”, lo anterior, a su vez, incluye a cada aspecto particular, sin negar, por tanto, el valor de los mismos en la conformación de dicho espíritu universal. El crítico, en tanto gran pensador que fue, cree en el valor de esta interrelación dialéctica entre la diversidad y lo general como componentes unitarios de lo universal; no reconocer la amplia variedad de posturas y caracteres concernientes a la vida humana, resultaría negar por completo la propia identidad individual del ser humano y su cultura.

Defensor de estos presupuestos, en el presente grupo resalta la idea de que independientemente de la región geográfica, la raza, o cualquier otro aspecto diferenciador, existe una belleza equitativa en el propio hecho de la diversidad. La música de La India, la china, la europea o la americana, son para Carpentier, con sus rasgos identitarios, todas hermosas y merecen, por tanto, el mismo lugar en el mundo del arte. La universalidad que emanan estas manifestaciones artísticas autóctonas, el folklor de cada región específica, está precisamente en que defienden lo propio por encima de lo ajeno; todas provienen de la misma raíz común y tienen su surgimiento condicionado por aquellas primeras necesidades humanas de expresión, de sentir y producir emociones. (Véase *Aguinaldos...*) Esta es la universalidad que defiende Carpentier, la del hombre mismo expresándose en el medio que le rodea, rudo a veces y en ocasiones muy favorable; la evolución de esas manifestaciones folklóricas dependen ya de otros factores, unas han desarrollado más sus potencialidades con respecto a otras, pero para el crítico es realmente admirable el hecho de que un pueblo mantenga, en menor o mayor grado, su identidad, ahí radica su grado universal. (Véase

Música del Caribe) Por otra parte, dicho criterio no siempre es manejado con la misma postura: ha existido históricamente cierta inclinación hacia el favoritismo de la música occidental que Carpentier rebate constantemente. Esto, dado por un auténtico pensamiento educativo de hacer ver, no por métodos violentos, sino por el convencimiento que da el estudio de aquello que nos parece ajeno en un principio, el valor de lo diferente, que no por ello es menos importante. La pervivencia que nuestro cronista le exige al arte se pone también de manifiesto en cada una de estas culturas “diferentes”, por el hecho de defender aquello que caracteriza cada región, sin negar por ello la influencia de lo foráneo, que muchas veces ayuda en la consolidación de un determinado carácter artístico. El mantenimiento de la tradición es otro aspecto importantísimo al que concede Carpentier gran relevancia en dichas crónicas, no se niega a la innovación, de hecho la promueve, pero esto no significa que el artista deba irse al otro extremo de perder por ello lo tradicional, el legado de los antecesores, porque esa es la historia misma del hombre, su identidad. (Véase *Música de oriente...; Décimas para cantar...*) En resumen, resalta para este grupo el pensamiento humanista, ecuménico de Carpentier, así como su sensibilidad artística para reconocer la bizarría y trascendencia de cada una de estas manifestaciones musicales, a las cuales no subestima en lo absoluto, sino que por el contrario, presenta como ejemplos a seguir. La importancia de las diversas variantes folklóricas radica en su originalidad, no son para nada inferiores a los ojos del crítico, por el contrario, nuestra música occidental debía tomar de ellas su creatividad y autonomía.

Epígrafe 2.5 Letras, literatura y música; escritores y compositores

El presente es un epígrafe en el que nos adentraremos en la estrecha relación del mundo literario con el de la música, o la composición musical. Muchos son los ejemplos de obras literarias que han sido tomadas por los compositores como puntos de partida para sus creaciones, independientemente del hecho de que el resultado final pertenezca a alguno de los géneros operísticos o sea plenamente instrumental. Pero dicha relación está basada no sólo en el acto de tomar una obra de la literatura para traducirla a texto musical, existe un

fundamento ideológico en este proceso, un reconocimiento de los compositores con la fuerza dramática de un tema específico, la cosmovisión de una obra, que influyen notablemente en la selección de dichos temas. Por otra parte, influye la estrecha relación personal o afectiva que generalmente existe entre escritores y compositores; claro que este aspecto no se cumple cabalmente en todos los casos, sin embargo, es notable el gran número de obras musicales basadas en otras de la literatura en las que los respectivos autores han tenido un vínculo afectivo, de amistad o al menos eran conocidos en el ámbito profesional. Carpentier extiende su mirada crítica en esta selección de crónicas hacia las ya mencionadas relaciones, tanto en las obras como en los autores, sin dejar de hacer sus respectivos enjuiciamientos en cada caso específico, e informar al público de toda novedad en el contexto creativo de la época.

El Fausto de Stravinski (26 de septiembre de 1951)

« ¿Por qué venís a buscarme entre el polvo, celestes, dulces o potentes cánticos? -podría repetir hoy el *Fausto* de Goethe, al ver cuánto preocupa su mito a los hombres de hoy.»¹¹⁵ Esta reflexión da inicio a la crónica *El Fausto...* y precisamente es que una de las tendencias más arraigadas dentro de la composición musical de todos los tiempos es la toma de motivos temáticos o ideoestéticos literarios por parte de los autores para el posterior desarrollo de una partitura. No es esta una tendencia contemporánea a Carpentier en lo absoluto, pues se tienen noticias de obras muy anteriores en el tiempo que estaban basadas en monumentos literarios de la antigüedad, como es el caso de la musicalización en el Medioevo de los cantos y salmos bíblicos, por sólo citar un ejemplo. En la presente, el cubano nos acerca a un panorama de la música en el que el motivo de la trágica historia de Fausto ha sido centro y protagonista.

Antes de presentarnos este panorama epocal, Carpentier nos habla de los antecedentes literarios, como el *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, que si bien no acude a las situaciones

¹¹⁵ CARPENTIER, ALEJO: «El *Fausto* de Stravinski», en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 44, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

de la antiquísima fábula alquímica de Marlowe¹¹⁶, la cual fue posteriormente versionada y ampliada por Goethe, pone los anhelos más fáusticos en la vida, obra, tentación y castigo de Adrián Leverkühn, compositor alemán que trueca su alma por veinte años de un genio que acaso fue más bien originalidad disfrazada de genio.

Por estas fechas, habían llegado noticias de la reciente empresa de dos compositores que se encontraban trabajando en obras con el conocido motivo temático de hombres que vendían su alma al diablo a cambio de fama y trascendencia. Uno de ellos era Paul Hindemith, de quien asevera Carpentier tener el temperamento musical necesario para la creación de un *Fausto* magistral. Pero lo que verdaderamente sorprende la atención del cronista es que el respetado Ígor Stravinski se haya lanzado también a recrear su propia suerte de versión del clásico, acondicionado a su manera y estilo, como es lógico. El título de la obra es *The Rake's Progress* (traducido al español como *Vida de un laberinto*), con libreto original en inglés de los poetas W. H. Auden y Chester Kallman, con retoques finales del gran T. S. Elliot. En este caso, la transposición dramática de Stravinski toma el mito de la venta del alma al diablo por parte de un joven a cambio del goce de los placeres terrenales. Al respecto, expresa Carpentier en la crónica:

«Este tema fáustico, es el que menos esperábamos hallar en manos de Stravinski. Pero el autor de *La consagración de la primavera* nos tiene habituados a sus virajes, cambios de actitud, y recapitaciones que, por lo demás, nunca afectan la esencia profunda de su música, (...) es fácil hacer conjeturas acerca del estilo de una ópera, tratada tradicionalmente en cuanto a factura dramática. Estilo que debe emparentarse al de Orfeo y ciertas obras recientes del compositor, en que los giros clásicos se tiñen ya de matices románticos.»¹¹⁷

Notemos cómo especula el crítico sobre la nueva obra de Stravinski, esto es sencillamente una muestra efectiva del pleno conocimiento que posee el mismo sobre el

¹¹⁶ Christopher Marlowe (1564-1593), dramaturgo y poeta considerado como el primer gran autor del teatro inglés y el más importante del período isabelino. Sus primeras obras fueron básicamente comedias, después cultivó el género de la tragedia de una manera novedosa al llevar a escena personajes arquetipos de pasiones que influirían en el teatro posterior de William Shakespeare.

¹¹⁷ CARPENTIER, ALEJO: «El *Fausto* de Stravinski», en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 45, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

marcado estilo compositivo de Stravinski, cuyo trabajo siempre había sido elogiado por el cubano. Estas crónicas dedicadas al papel desempeñado por la literatura dentro del arte de la composición son, hasta cierto punto, una de las temáticas más apasionantes para Carpentier, escritor él mismo, a la vez que reconocido personaje en el ámbito musical.

De lo dicho a lo escrito (29 de septiembre de 1951)

Uno de los aspectos que preocupan a Carpentier, en tanto gran hombre de letras, es la situación del lenguaje dentro del ámbito musical. En la presente crónica, nos encontramos ante la toma de conciencia del crítico ante el mal uso de la lengua en la pronunciación de términos, nomenclaturas musicales, etcétera. Esto no está solo dado en la oralidad, pues incluso en la prensa escrita, promociones y publicaciones periódicas, se estaban cometiendo errores que a nadie importaban y cuyo uso se generalizaba.

Días antes de escribir la presente crónica, a manos del autor llegó un volante anunciando el *concerto* de un pianista que interpretaría una obra de “Rajmábino^f”, refiriéndose a Rachmáninov, autor de excelentes obras para quienes se inician en el estudio del piano, entre las que destacan sus preludios segundo y tercero y el *Trío para piano y cuerdas N° 2*. Ante tal error, Carpentier expresa:

« ¿A qué se debía esa bárbara ortografía, cuando el hábito ha generalizado, en el mundo entero, la de Rachmáninov? (...) Confieso, por mi parte, que ciertos intentos de acercamiento a la pronunciación exacta, en materia de nombres y apellidos extranjeros, me erizan.»¹¹⁸

Notemos cómo afecta al maestro la mala pronunciación de algunos que, incluso a pesar del hábito, no se enteran del correcto empleo de los términos. No es menos cierto que estos nombres pertenecen a una lengua extranjera, lo cual dificulta notablemente el pleno conocimiento de la fonética en estos casos; hecho que el crítico no desconoce, pero en su afán pedagógico está el enseñar al público lector a través de la vía más humilde posible.

Continúa Carpentier:

¹¹⁸ CARPENTIER, ALEJO: «De lo dicho a lo escrito», en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 47, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

«Nunca he podido sufrir que se despoje el nombre de Tchaikovski de su hermoso platillazo inicial –esas tres letras silbantes que caen sobre la a con sonoridad de címbalos- para transformarlo en la cosa menguada y tan poco castellana como antes, que es Tchaikovski.»¹¹⁹

La transposición de los apellidos rusos a nuestro idioma es ciertamente defectuosa, debido al hecho de que ciertas letras de dicho alfabeto, que se asemejan a las nuestras, se pronuncian de manera diferente. Pero este empeño de hallar la fonética original de los nombres extranjeros a través de la ortografía es, en verdad, bastante vano en lo que se refiere a los nombres rusos, ya que estos, por lo general, son los menos que sufren con la transposición; Glinka, Mussorgski, Stravinski, se pronuncian en ruso casi como lo hacemos nosotros. Lo cierto es que si ese sistema fuese adoptado para la mención de los músicos y artistas rusos, no habría razón para no crear otro con los de lengua francesa o alemana, lo cual provocaría todo un desplome de las nociones ya adquiridas que haría casi ininteligibles, durante algunos años, ciertos diccionarios y tratados de técnica musical.

Culmina Carpentier con una reflexión:

«...de todos modos, estamos condenados a pronunciarlos de modo bárbaro, en la mayoría de los casos, -aunque acentuemos a “Chopén” con la más elegante sonoridad nasal. O si no que lo diga aquel negrito catedrático, cubano, que me preguntó un día:

-¿Ha leído usted los poemas de Mayamé?

Se refería a Mallarme.»¹²⁰

De esta manera, sabemos de la preocupación del cronista respecto al uso correcto de los préstamos de otras lenguas a la nuestra. Conoce nuestras limitaciones, incluso señala en estos últimos fragmentos una especie de determinismo o resignación en cuanto a nuestro estado de “bárbaros”, pero se esfuerza porque cada día, en el acerbo de sus lectores, haya una nueva adquisición lingüística que enriquezca su devenir.

¹¹⁹ Ídem

¹²⁰ CARPENTIER, ALEJO: «De lo dicho a lo escrito», en *Letra y Solfa* Música (1951-1955), p. 48, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

Un Edipo a la moda de ayer (28 de junio de 1952)

Como gran conocedor de la literatura universal, Carpentier reconoce, en la presente crónica, los importantes aportes que, en el ámbito literario y artístico, se realizaron durante la época llamada “de entre las dos guerras”, es decir, de 1919 a 1939. Entre las definitivas grandes creaciones de la literatura del período citado están las de Proust, Joyce, Kafka, Faulkner. Por otra parte, en música se encuentran figuras como Hindemith, Honegger, y Villa-Lobos. Según el cronista, no todo es meritorio durante estos años, y dotado de la mayor libertad, merecida por derecho propio, también enumera aquellos defectos de los que se debió prescindir: «De la poesía exageradamente metafórica de los años 1920-1925, nada ha pasado a la obra de los verdaderos poetas. Del “maquinismo” musical de ciertos compositores, más o menos nutridos, nada queda tampoco.»¹²¹

El tema que verdaderamente preocupa al crítico, dentro de todo este contexto histórico-cultural, es la presencia en escena todavía de muchas obras que, surgidas en un período cambiante, de giros estéticos constantes, pecan de pasar sin trascendencia alguna ante el público, aun tratándose de partituras de grandes compositores. En el caso de *Oedipus Rex* (Edipo Rey), de Stravinski, escrita en el 1925 y perteneciente a esta tendencia neoclasicista que tan pocos frutos cabales dio, se encuentran “páginas hermosísimas”, pero esta obra, junto a *La consagración...*, *Las bodas*, o la *Sinfonía de los Salmos*, del mismo autor, tienen la limitante de ser obras marcadas por deformaciones de tipo esteticista provocadas por las tendencias compositivas de moda. Así lo explica Carpentier en un resumen que realiza para entender los cambios que sufrió dicha obra hasta su resultado final, resultado que por demás carecía para el cubano de todo valor, por la pérdida de tantos recursos expresivos en su trayectoria:

« a) un texto de Sófocles, sintetizado, modernizado, por Jean Cocteau que no maneja el griego; b) Versión del texto francés al latín (nunca he comprendido esa extraña necesidad) por el reverendo P. Danielou; c) Concepción previa de la cantata, según los patrones de Haendel, pero con tratamientos vocales de canto firme medioeval. En

¹²¹ CARPENTIER, ALEJO: «Un Edipo a la moda de ayer» en *Letra y Solfa Música* (1951-1955), p. 95, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

cuanto al propósito: lograr una “ópera sin acción”, estática, cuya música habría de acompañar una serie de cuadros plásticos, inmóviles, que representan los episodios capitales de la tragedia de Sófocles, con máscaras, hechas por el propio Cocteau, que son las de una Grecia enferma de “complejo de Edipo” vista con retina de surrealista.»¹²²

El resultado final de este proceso para el crítico es un lamentable intento que no responde a ninguna necesidad, y sólo constituyó en su tiempo un documento curioso, sin vigencia, para ayudarnos a juzgar una época anterior desde la contemporánea. Una vez más sorprendemos un profundo análisis del cronista ante el hecho de la transcripción a partituras de una obra literaria, empresa que no todos los compositores debieran emprender.

Una ópera estudiada por un poeta (4 de junio de 1953)

Este es uno de los casos en que más identificado notamos al cronista con lo que describe en su artículo. El hecho de que un poeta haya dedicado un libro de alrededor de 250 páginas al análisis de un drama lírico resulta, a los ojos de Carpentier, uno de los más notables intentos de acercamiento entre estas dos manifestaciones del arte: la literatura y la música.

No resultaba frecuente por la época que un poeta se remitiera a analizar obra musical alguna, en este caso, Pierre Jean Jouve lanza su obra *Wozzeck o la ópera nueva*, basada en el drama lírico más conocido de Alban Berg y con el propósito de conquistarle nuevos admiradores, exaltar sus bellezas y explicar el mecanismo de su creación. No es para Carpentier un intento forzado o fuera de lugar el de este poeta francés, pues realmente la ópera de Berg estaba suscitando el renuevo de su género, que se había vuelto absolutamente patrimonio de los musicólogos. De aquí deriva la importancia de esta partitura sobre la trama de una vieja tragedia romántica.

Esta crónica resulta un ejemplo claro del estrecho vínculo que existe entre la música y la literatura, y de cómo estas manifestaciones se deben, entre sí favores invaluable en cuanto al aspecto creativo. Carpentier es un fiel defensor de esta tendencia en la que la literatura es

¹²² Ídem

fuentes de inspiración, demostrando su carácter nutrido por las más fuertes raíces artísticas tradicionales.

Lenguaje y música (2 de septiembre de 1954)

Una de las asociaciones de las que ya se ha hablado y que resurge nuevamente es esta crónica de profundo carácter reflexivo en la que el crítico se basa, para su ejercicio, en una conferencia ofrecida por el gran profesor Ángel Rosenblat ante el público de Palestra. La conferencia versaba sobre la relación que existe entre la lengua y la música, y cómo ambos sistemas emplean elementos en común. El lenguaje, en tanto sistema, está en constante cambio, y es sabido que en el acto de comunicación, se produce un proceso de simplificación lingüística que se observa a través de la historia de la expresión verbal. Expresa Carpentier:

« La palabra larga y la complicación de orden gramatical, son propias de los idiomas primitivos o de aquello que se encuentran en lo que podemos considerar, dentro de su trayectoria, como un incipiente estadio de evolución. Las lenguas tienden hacia el monosílabo, como podemos comprobarlo en el estudio del francés, por ejemplo, que ha reducido una infinidad de vocablos latinos a su mínima forma. Lo mismo ocurre con el chino o el inglés. »¹²³

Lo mismo ocurre, por ley de la vida, en los instrumentos musicales, que mientras más grandes, en cuanto a su morfología, menos han evolucionado, es decir, que el gran tamaño de un instrumento musical no es indicio de evolución, sino, por el contrario, de primitivismo. Así lo expresa Carpentier:

«Porque, a medida que un instrumento cobra una mayor importancia dentro de una cultura, tiende a hacerse más rico en posibilidades sonoras, dentro de una gradual reducción de sus proporciones. (...) Y se produce, así, un hecho paralelo al observado en el lenguaje: el instrumento más moderno es aquel que se presenta con caracteres

¹²³ Carpentier, Alejo: «Lenguaje y música» en *Letra y Solfa Música* (1951-1959), p. 299, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008

de máxima eficiencia en una construcción que se ha ido simplificando con el correr de los siglos.»¹²⁴

En estos casos, la analogía invita a una interesante meditación en cuanto a los mecanismos comunes que manejan tanto la lengua como la música. Asistimos, desde la época en que fue escrita la crónica, a un fenómeno tanto lingüístico como musical, y Carpentier ejerce, en el caso específico de esta crónica, una labor informativa excelente para con el público lector. Al fin y al cabo, el origen de la música está en la voz humana, como el idioma.

Conclusiones del tema

Este es uno de los temas en los que más apreciamos la interacción entre diversos presupuestos estéticos del pensamiento carpenteriano. La visión que ofrece el autor en el tratamiento de estos temas del mundo del arte es una muestra fehaciente de la evolución de un pensamiento que ha bebido de las mejores fuentes en su proceso de formación.

La literatura y la música son dos ramas en las que Carpentier desarrolló por igual un talento extraordinario y en las que ha dejado por siempre huellas imborrables. El vínculo del que hablamos en un inicio va mucho más allá de un pleno conocimiento de uno u otro medio de expresión artística, es una relación que encierra en sí misma emociones, experiencias vitales, que hacen surgir de cada comentario reflexivo una ordenanza de gran maestro, un presupuesto a cumplir, por la autoridad reconocida de quien lo expone.

Para nadie es un secreto que el genio carpenteriano incursionó en disímiles variantes creativas, entre las que se encuentran, por ejemplo, el haber colaborado, en tanto hombre de letras, con importantes personalidades del ámbito musical de su época, entre las que se destacan el brasileño Heitor Villa-Lobos, el francés Darius Milhaud y el coterráneo Amadeo Roldán. En todos estos casos, Carpentier escribió textos que aportaron la base argumental de composiciones musicales como las escritas por los anteriormente

¹²⁴ Ídem, p. 300

mencionados músicos. Apreciamos entonces, desde la propia experiencia vital del autor, huellas de esa relación inquebrantable entre literatura y música.

El interés pedagógico se mantiene en cada crónica invariablemente, debido a que la literatura en sí misma es un medio de enseñanza con valor intrínseco; y si a esto se le suma el carácter didáctico de la música pues no hay entonces tema posible que no adquiera matices de interés para el más modesto lector. El minucioso tratamiento del idioma dentro de estos temas da a entender el marcado interés del cronista por enseñar el empleo correcto tanto de términos musicales propiamente como lingüísticos. (Véase *De lo dicho...; Lenguaje...*) La importancia que Carpentier da, por ejemplo, a la lectura, es un rasgo que demuestra su gran espíritu de pedagogo. Resalta el valor que históricamente ha tenido la literatura para el arte de la composición musical, las grandes obras literarias que han servido para la concepción de excelentes guiones de ópera, por ejemplo. El ideario estético, en cambio, va realmente más allá de estos elementos. Pues la literatura también es, por excelencia, un arte sumamente humano, que habla de los conflictos e interioridades de un ser humano dentro de su entorno. Hay, por tanto, en la gran personalidad de Carpentier, por ser literato, un marcado carácter humanista, rasgo que sobresale en sus reflexiones, no solo en las referentes a este tema, sino en la generalidad de los mismos. Otra vez aparecen aquí las ideas carpenterianas sobre la funcionalidad del arte, es decir, esa retroalimentación entre las diversas manifestaciones que hacen del arte un todo, independientemente de sus diversas formas expresivas.

Conclusiones

Luego del análisis detallado de las crónicas seleccionadas, podemos arribar a las siguientes conclusiones:

- Las principales temáticas abordadas por Carpentier en sus crónicas sobre música son: la ópera, la ciencia en función del arte musical, grandes personalidades de la época, la música folklórica del mundo y la dedicada a las relaciones entre literatura y música; escritores y compositores.
- El pensamiento estético carpenteriano sobre música está definido por disímiles vertientes teóricas entre las que sobresalen:
 1. Un marcado carácter didáctico y pedagógico, que se aprecia por igual a lo largo de los diversos temas que aborda.
 2. El vínculo que para el cronista existe, en cuanto a creación artística, entre la tradición y la renovación; la retroalimentación entre lo clásico y la vanguardia como fuente nutricia de dicha creación.
 3. La visión ecuménica y universal de ese pensamiento: el arte como ente universal, quien a la vez que elemento unitario, se conforma a partir de la interrelación entre las diversas individualidades folklórico-musicales existentes alrededor del mundo.
 4. La defensa de aquellos elementos que indiquen originalidad creativa; la experimentación musical como estandarte de esa vanguardia que tanto defendió.
 5. Para Carpentier, es de suma importancia el hecho de que el arte debe poseer trascendencia, la idea de una pervivencia más allá de las fronteras temporales es uno de los preceptos estéticos que también defendió.

6. El discurso estético de Carpentier está definido, a su vez, por un profundo carácter humanista, fundado con el trasfondo de una vasta cultura intelectual e histórica.
- La crónica, en tanto género periodístico, adquiere en Carpentier una particular relevancia estilística y de contenido por disímiles factores que su autor entrelaza con genial maestría: El cronista emplea una entrada siempre atractiva para llamar la atención del lector; hay una constante en el empleo del recurso anecdótico como estrategia de comunicación y método didáctico; El uso del lenguaje está graduado a las características de un público lector medio; resalta, en su generalidad, un interés instructivo y pedagógico con la unión de todos estos elementos. Las crónicas musicales finalizan con un cierre efectivo y concluyente acerca del tema abordado en cada caso.
 - Carpentier llega a convertirse, con estos trabajos de crítica musical, en un excelente difusor del arte de su tiempo, presentando al público, a través de cada crónica, el devenir del arte contemporáneo en sus más disímiles variantes.
 - El lenguaje, en las crónicas es una de las herramientas más valiosas que emplea el crítico para el manejo de los conceptos musicales, pues sin pecar de barroquismos que rozaran en lo culto ni llegar a ser completamente llano, está dirigido, eficazmente, a ese público de clase media que no dominaba los tecnicismos propios del lenguaje musical.

Recomendaciones

- Profundizar en el estudio del presente tema perfilando, en futuras investigaciones, características más específicas del pensamiento carpenteriano en cuanto a la música de las vanguardias.
- Realizar un análisis estilístico de las crónicas bajo un enfoque más periodístico.
- Profundizar en un estudio sobre la evolución del pensamiento estético de Carpentier desde las crónicas publicadas anteriormente en *Social* y *Carteles* hasta las de *El Nacional*.

Bibliografía

CARPENTIER, ALEJO: *Carta abierta a José Aixelá*, Caracas, Venezuela, 1947.

CARPENTIER, ALEJO: *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1988.

CARPENTIER, ALEJO: *Letra y Solfa Música*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 2008, ISBN 978-959-10-1461-0

CHAPLE, SERGIO: *Historia de la Literatura Cubana, t 2, La República*, Instituto de Literatura y Lingüística «José A. Portuondo Valdor», Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, 832 pp., ISBN 959-10-0869-4

GARCÍA LUIS, JULIO: *Géneros de opinión*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, Cuba, 1969

GARGUREVICH, JUAN: *Géneros periodísticos*, Editorial Belén, Quito, Ecuador, 1982, 136 pp.

HERNÁNDEZ OTERO, RICARDO LUIS: *Crónicas Alejo Carpentier*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2004, 121 pp.

MARTÍN VIVALDI, GONZALO: *Géneros periodísticos*, Editorial Paraninfo, Madrid, España, 1973.

Análisis de las crónicas musicales de Alejo Carpentier en *Letra y Solfa* (1951-1959)

PORTUONDO, JOSÉ ANTONIO: *Crónicas I Alejo Carpentier*, Editorial Pablo de la Torriente, Unión de Periodistas de Cuba, La Habana, Cuba, 2007, ISBN: 978-959-259-257-5

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española* t. 1, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 2001, 687 pp.

En Internet:

D.R.A.E. Microsoft® Student 2009 [DVD]. Microsoft Corporation, 2008 © 1993-2008 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

El Nacional (Venezuela), en Wikipedia. Enciclopedia libre, en sitio Web: http://es.wikipedia.org/wiki/El_Nacional (Venezuela), (jueves, 23/06/2011, 11:25 PM)

El Nacional. Su fundador: Miguel Otero Silva (1908-1985), en sitio Web: <http://www.infoamerica.org/diarios/elnacional> (miércoles, 22/06/2011, 11:56 PM)

