

Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos

por Malena Kuss

La rica y variada producción operática de Latinoamérica entre 1854 y 1964 se nutrió de los lenguajes nativos de tres tradiciones culturales diferentes: la aborígen-americana, la afroamericana y la tradición musical folklórica campesina de raigambre ibérica. Tres preguntas fundamentales deben formularse al tratar de bosquejar una exposición razonada sobre los cambios estilísticos de este repertorio de la ópera nacionalista:

1. ¿Qué compatibilidades existen entre estas tres tradiciones lingüísticas americanas y la sintaxis de la ópera europea del siglo XIX?

2. ¿De qué manera estos diversos grados de compatibilidad afectan el cambio estilístico?

3. Cuando esta compatibilidad da por resultado un sincretismo, ¿qué es lo que regula el sincretismo o la capacidad de integración de estos lenguajes? ¹. El repertorio de óperas nacionalistas argentinas permite afirmar que los lenguajes rurales folklóricos sincretizan con la sintaxis de la ópera europea del siglo XIX a nivel composicional básico, en cambio aquellos tradicionales de amerindia y los afroamericanos no son compatibles y permanecen ajenos a la trama musical de las óperas en las que se les usa. ¿Esta capacidad de sincretismo de un tipo de lenguaje se regula por las propiedades musicales intrínsecas de ese lenguaje o bien esta capacidad de sincretismo es regulada

¹ Sincretismo, "un aspecto del proceso de cambio musical", fue definido por Merriam como "el proceso mediante el cual los elementos de dos o más culturas *se combinan*" implicando "tanto cambios de valores como de forma". (A. P. Merriam. *The Anthropology of Music* [Evanston, 1964], 314-15). La definición de Merriam involucra la idea de que el sincretismo es "un aspecto de la *reinterpretación*", una de las condiciones para la *retención* de aquellos rasgos provenientes de otra cultura. La *reinterpretación* fue definida por Herskovits como "el proceso mediante el cual antiguos significados son aplicados a elementos nuevos o el proceso mediante el cual los nuevos valores cambian el significado cultural de las formas antiguas". (M. J. Herskovits. *Man and his Works* [Nueva York, 1948], 553). Merriam iguala el sincretismo a la *fusión*, Nettl usa el término *retención*, concepto más amplio que incluye tanto el *sincretismo* (un tipo de *retención*) y *reinterpretación* (condición tanto del *sincretismo* como de la *retención*). (B. Nettl. *Theory and Method in Ethnomusicology* [Nueva York, 1964] 171-172). En su monografía de 1952, generalmente considerada como una contribución inspiradora sobre la teoría del sincretismo, Waterman no define los términos (*reinterpretación*, *sincretismo* como *ligados* y *retención*) pero los usa con la connotación formulada más arriba. (R. Waterman. "African Influence on the Music of the Americas", en *Acculturation in the Americas*, Sol Tax, ed. [Chicago, 1952] 210).

por los valores culturales que los usuarios o generaciones de usuarios le dan a ese idioma?

Si esto fuera así —mientras los lenguajes rurales folklóricos de Argentina sincretizan y los otros dos tipos no—, los lenguajes afroamericanos debieran sincretizar en Brasil y aquellos de la tradición aborígen amerindia debieran sincretizar en México.

La finalidad de este trabajo es proponer una cronología comparativa de cambios estilísticos basados en las características de las obras que sincretizan y de las que no lo hacen, destacando el grado y tipo de integración de estos lenguajes (su sincretismo o su carencia de él) como factor determinante de la velocidad y tipo de cambio estilístico de este repertorio de óperas nacionalistas.

Para comenzar, el repertorio debe definirse cronológica, geográfica y cuantitativamente.

Cronología del repertorio americanista. Latinoamérica produjo el grueso de sus óperas nacionalistas entre 1854 y 1964, fechas arbitrarias que conforme a nuestro conocimientos actuales enmarcan el ciclo americanista desde la publicación de *Marília de Itamaracá* (1854), de Adolfo Märsch (la primera ópera que aporta rasgos nativos brasileños, según se afirma), hasta *Don Rodrigo* (1964), de Alberto Ginastera, la ópera más reciente compuesta en Argentina en la que figuran lenguajes nacionales sincréticos a niveles composicionales estructurales y básicos. Es irónico que países como Argentina y Brasil sean más prolíficos en la creación de óperas americanistas con posterioridad a la Independencia de Perú y México, centros claves ambos de la cultura colonial desde el siglo XVI al XVIII, áreas donde se escribieron las primeras obras cantadas del Nuevo Mundo².

Fuentes americanistas: rasgos y extensión geográfica. Los compositores de ópera latinoamericanos dentro del período (1854-1964) usaron lenguajes de las tres tradiciones americanistas mencionadas. Con anterioridad a la conquista (1519 en el caso de México y 1533 en el del Perú) estas tradiciones formaban parte de culturas separadas y geográficamente distantes, que se desarrollaron dentro de contextos sociales diferentes y que exhibían grados variables de uniformidad y complejidad en lo tonal, rítmico, timbre, forma y

² La ópera más temprana del Nuevo Mundo que aún perdura es *La Púrpura de la Rosa* (1701), escrita en Perú por Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) que nació en España, y seguida una década más tarde por *La Parténope* (1711), del compositor mexicano Manuel de Zumaya (c. 1678-1756). La partitura de la ópera limeña se conserva y fue transcrita por Robert Stevenson, pero de la mexicana sólo existe el libreto que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México. Véase R. Stevenson, *La Púrpura de la Rosa* (Lima, 1976) y "Espectáculos musicales en la España del siglo XVII", RMCh, XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), pp. 3-44.

función social de la música. Las músicas artísticas europeas, por su parte —en particular la sintaxis y las convenciones dramáticas de la ópera italiana del siglo XIX, de la alemana y francesa podrían calificarse de “receptáculos”³—, son el denominador común de las óperas americanistas que aquí se estudian. Las tres vertientes nacionales cuyos lenguajes se emplean son: (a) el amerindio aborigen de características tribales, el que probablemente no estaba integrado y que geográficamente se encontraba diversificado antes de la Conquista en todas las Américas⁴; (b) el africano, que puede haber sido modificado hasta cierto punto a través del contacto con lo europeo antes de llegar a las Américas, como lo indica Waterman⁵, y (c) las tradiciones musicales europeas folklóricas y de música popular. Esta última, o sea, las tradiciones de extracción Ibérica de música folklórica y popular, con las modificaciones que la africana y en grado menor la de ancestro amerindio existente, asumieron características regionales bien definidas y se transformaron en una tradición musical folklórica en el Nuevo Mundo de dispersión geográfica amplia y socialmente bien cimentada. Con respecto a esta tradición musical en particular, Seeger anotaba en 1961 que:

“en el segmento criollo de la población hubo gran pérdida de repertorio, pero lo que sobrevivió fue mantenido con gran tenacidad, al punto que hacia 1900, cuando por fin se enfocó su estudio, se encontraron músicas americanas folklóricas desde Canadá a Chile, de gran vigor y diversidad”⁶.

La combinación de rasgos nativos es un problema que no cabe analizar en el contexto restrictivo de este trabajo, pero es un problema que obviamente existe y debiera ser cuidadosamente investigado.

Queda en claro que todo análisis de las dinámicas culturales de Latinoamérica incluyen el estudio del proceso de aculturación. Las definiciones ya aceptadas de aculturación corresponden al contacto entre culturas diferentes —como ocurre entre la amerindia y la europea, o la afroamericana y la europea—, pero la mayoría de las definiciones⁷ no incluyen los contactos

³ M. J. Herskovits, R. Redfield y R. Linton. “Memorandum for the Study of Acculturation”, en *American Anthropologist*, XXXVIII (1936), 149-152.

⁴ Ch. Seeger. “Music and Society: Some New-World Evidence of their Relationship” (Washington, D.C.: Pan American Union, 1952) p. 4.

⁵ R. Waterman. *Op. cit.* 209-210.

⁶ Ch. Seeger. “The Cultivation of Various European Traditions of Music in the New World”, en *Studies in Musicology 1935-1975* (Berkeley y Los Angeles, 1977) 201.

⁷ Seeger cita la definición formulada en 1935 en el Social Sciences Research Council, editada en *American Anthropologist* XXXVIII/1 (1936), 149-150: “La aculturación abarca los fenómenos que se producen cuando grupos de individuos de culturas diferentes entran en contacto directo y los cambios subsiguientes que se producen en los esquemas culturales originales de uno o de ambos grupos”. Bruno Nettl, en *Theory and Method in Ethnomusicology* (Nueva York, 1964) 4, define la aculturación como “el resultado del

entre tradiciones diversas de la misma cultura dentro de la rúbrica de la aculturación, como por ejemplo entre músicas folklóricas europeas y artísticas trasplantadas. Merriam consideraría al repertorio que aquí se estudia como un caso de "cambio interno"⁸. Frente a esta coyuntura, la amplitud dada por Seeger a la definición de 1935 al Social Sciences Research Council sobre la aculturación, en relación no sólo con los "contactos entre grupos culturales más o menos diversos, sino también entre estratos sociales más o menos distintos dentro de cada grupo, o sea, no sólo en extensión social sino que además en profundidad social"⁹, provee el punto de referencia necesario para incluir las posibilidades de modificación, producto del contacto entre las tradiciones musicales folklóricas rurales, populares y de música artística en las Américas como casos de aculturación propiamente tales. La ampliación de la definición de Seeger, que incluye la profundidad social, fue captada por Wachsmann, quien agregó: "Que este es un evento importante que comprenderán de inmediato los músicos, específicamente aquellos que se preocupan de la música folklórica del siglo XX"¹⁰.

Extensión cuantitativa del repertorio. De un total de aproximadamente 200 óperas inventariadas por esta autora en fuentes diversas de Argentina —inventario que incluye muchos manuscritos de obras no ejecutadas y de varias compuestas en las provincias alejadas de Buenos Aires—, hay 47 óperas de 28 compositores argentinos que fueron estrenadas y montadas regularmente en el Teatro Colón de Buenos Aires desde su inauguración en 1908¹¹. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo acumula 97 obras dramáticas de compositores del Brasil en su catálogo comentado de 1938¹². Muchas más han sido escritas desde entonces. Robert Stevenson estima que el total de las óperas mexicanas ejecutadas durante el siglo XIX alcanza a 19 obras de 13 compositores, número que incluye algunas óperas tempranas del siglo XX, escritas en el estilo italiano y francés del siglo XIX¹³. No existe nómina completa de las óperas mexi-

contacto íntimo entre culturas vecinas". Sobre otra calificación de este concepto, véase B. Nettl. *Op. cit.* 173, 232-235.

⁸ A. P. Merriam. *Op. cit.* 303-10.

⁹ Ch. Seeger. "Music and Society: Some New-World Evidence of Their Relationship", en *Studies in Musicology 1935-1975* (Berkeley y Los Angeles, 1977) 184 (versión ligeramente revisada de la conferencia publicada por la Unión Panamericana, 1952) [cf. nota 4].

¹⁰ K. Wachsmann. "Criteria for Acculturation", en *International Musicological Society, Report to the Eighth Congress* (New York, 1961), 140.

¹¹ A. Fiorda-Kelly. *Cronología de las óperas... caniadas en Buenos Aires* (Buenos Aires, 1934) 7-14. Véase también, M. Kuss "Nativistic Strains in Argentine Operas Premiered at the Teatro Colon (1908-1972)". Disertación de Ph. D. no editada (Universidad de California, Los Angeles, 1976) 391-523.

¹² L. H. Corrêa de Azevedo, *Relação das operas de autores brasileiros* (Rio de Janeiro, 1938) 116 pp.

¹³ R. Stevenson. *Music in Mexico* (Nueva York, 1952) 204-5.

canas escritas o escenificadas desde 1900, las pocas obras que menciona Stevenson en *Music in Mexico* apoyan a Otto Mayer-Serra quien afirma que "la ópera nacional nunca echó raíces en México"¹⁴, como ocurrió en otros países latinoamericanos como Argentina, Brasil y Cuba.

Reiteraré ahora más específicamente los factores que considero fundamentales para el estudio de los cambios estilísticos de este conjunto rico y variado de óperas nacionalistas cuya cronología, ingredientes y alcance cuantitativo ya he definido:

1. Cuáles de los tres lenguajes americanistas mencionados son más compatibles con la sintaxis de la ópera convencional europea y, por consiguiente, cuáles de ellos logran un mayor sincretismo con ésta;
2. Dentro de estos tres lenguajes cuáles son seleccionados —dentro de la amplia variedad de posibilidades— como "céntrico"¹⁵, representativo o básico de la tradición a la que pertenecen, obviamente mediante un consenso selectivo de los usuarios;
3. En qué medida la compatibilidad cultural o capacidad de sincretismo —que implica el proceso de selección al que nos hemos referido— afecta la velocidad y proceso de cambio estilístico, o sea, ¿existen diferencias considerables en el proceso y velocidad del cambio estilístico y en el grado de asimilación de estos lenguajes determinados básicamente por el tipo de tradición musical del que se seleccionan?

El análisis de las 47 óperas estrenadas en el Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina, entre 1908 y 1972, indica que existe una correlación entre (1) la compatibilidad cultural, (2) la selección de los lenguajes y (3) el proceso de cambio estilístico y su velocidad. El repertorio argentino demuestra concluyentemente que en las óperas que incorporan lenguajes de la *tradición musical regional folklórica*, el cambio estilístico es *gradual y consistente*, que *se expande por un período más largo* (1897-1964) y que es cíclico, o sea, procede por etapas de asimilación dentro de un período que afecta los niveles composicionales desde lo periférico a las estructuras básicas. En otras palabras, estos lenguajes afectan a la composición tanto en alcance como en profundidad.

En Argentina, por ejemplo, las raíces de las óperas nacionalistas se basan firmemente en el teatro popular. Centenares de obras teatrales sobre temas criollos dramatizan la impotencia de los cauces legales para incorporar al

¹⁴ O. Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana* (Ciudad de México, 1941) 145-46.

¹⁵ Con respecto al concepto de "centralización", véanse M. J. Herskovits, *op. cit.*, 558-60, y B. Nettl, "Some Aspects of the History of World music in the Twentieth Century: Questions, Problems and Concepts", en *Ethnomusicology* XXII/1 (1978) 128, 133-34.

gaucho a la estructura socioeconómica del país. Estas obras de calidad dramática dudosa a menudo interpolan danzas nacionales a fin de intensificar el clima criollo. Desde el teatro pasó a la ópera la costumbre de intercalar danzas criollas. El primer compositor que adoptó esta práctica fue Felipe Boero (1884-1958) en su tercera ópera, *Raquela* (1923), en la que temas corales e instrumentales de danzas abarcan el 48% de la totalidad de la partitura. Esta práctica se transformó en costumbre del teatro lírico argentino, destacándose específicamente en óperas tales como *Lázaro* (1929), de Constantino Gaito, la primera que incorpora el tango a la ópera; *La ciudad roja* (1936), de Raúl H. Espoile (1888-1958), quien hizo uso de las danzas conocidas como *Marote*, el *Candombe* y la *Resbalosa*, todas ellas identificadas con la sangrienta y populachera dictadura de Juan Manuel de Rosas, gobernador de Buenos Aires (1829-32, 1835-52), y *Proserpina y el extranjero* (1951), de Juan José Castro (1895-1968), estrenada en La Scala de Milán en 1951, en la que la típica madama de conventillo urbano es caracterizada por la *milonga* popular urbana. En las dos óperas maestras de origen nacionalista basada en temas del folklore rural, las danzas forman parte integral, me refiero a *El Matrero* (1929), de Felipe Boero, que se inicia con la *Media Caña* (véase ej. 1) y *La sangre de las guitarras* (1932), de Constantino Gaito (1878-1945), cuyo Acto I termina con *El Pericón*, la danza nacional (véase ej. 2).

Ej:1 FELIPE BOERO (1884-1958), EL MATRERO (1929);
LA MEDIA CAÑA, partitura para voz y piano, acto I, p.15

Andantino con moto

Zamp sopranos

fa!

Contr. La la la la la la la la la la la la la la la la la

Ten.

Baj. La la la la la la la la la la la la la la la la la

Piano Andantino con moto

Ej: 2

CONSTANTINO GAITO (1878-1945), 'La sangre de las guitarras' (1932); Acto I, 'Ritmo de Pericón' partitura para voz y piano, pp.126-127, Ma.

Ritmo de Pericón

En las primeras óperas nacionalistas la interpolación de las danzas y coros afecta la periferia de los niveles dramáticos y composicionales, pero en obras posteriores la profundidad estructural y los muy selectivos temas rurales folklóricos elegidos los ilustra el uso de motivos derivados del conjunto de cuartas que caracterizan la afinación de la guitarra de seis cuerdas, en las óperas de Felipe Boero y Alberto Ginastera (n. 1916). Este motivo puede trazarse desde su uso melódico en *Raquela* (1923) y *El Matrero* (1929), de Boero, hasta *Don Rodrigo* (1964), de Ginastera, en el que el compositor lo integra a la serie principal de 12 tonos que regula todas las relaciones tonales de la partitura. En *Raquela*, la ópera que precede a *El Matrero*, Boero ya usaba la polarización melódica de cuartas justas (véase ej. 3) que penetra el esilo melódico de *El Matrero* (véanse ej. 4a, 4b, 4c y 5) y se convierte en el distintivo de todas las obras nacionalistas de Boero como también de las composiciones nacionalistas (1937-1964) de Alberto Ginastera¹⁶.

Ej: 3

Felipe Boero, 'Raquela' (1923); 'Oración', partitura para voz y piano, pp. 45-46

Raquela

Oh Se - ñor yo te_ji-m-plo-ro

Raquela

Por él tejim-plo-ro Se-ñor!

Por él tejim-plo-ro Se-ñor!

¹⁶ La última frase del párrafo anterior y partes de la exposición sobre el tratamiento de la serie melódica derivada del conjunto de cuartas de la afinación de la guitarra de seis cuerdas, son citas del artículo de la autora "Charles Seeger's Leitmotifs on Latin America", *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. XI (1979), en prensa.

Ej: 4 Felipe Boero, "El Matrero" (1929), motivos que destacan cuartas justas.
 a. Acto I, partitura para voz y piano, p. 46

Pedro

Mo - za, soy pa - ya - dor!

b. Acto I, partitura para voz y piano, p. 48

Pontezuela

La gui - tarra es su que - ren - cia

c. Acto III, partitura para voz y piano, p. 173

Pontezuela

Ta - ta Dios! yo no sé ha - blar - te!

Ej: 5

EL MATRERO, Acto III, Oración de Pontezuela, "Tata Dios, yo no sé hablarte...", partitura para voz y piano, pp. 173-176

Pont. Moderato

Ta - ta Dios, yo no sé ha - blar - - - te!

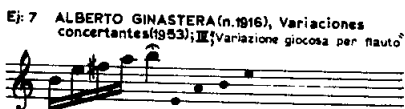
Pont. Moderato

Pe - ro vos oís los sus - pi - - - ros . . .

Don Rodrigo (1964), una de las obras de más original aplicación del método de los doce tonos al servicio de finalidades dramáticas específicas, es el último opus en el que Ginastera hace uso ostensible de temas nacionalistas de extracción rural. Uno de ellos es el motivo omnipresente derivado del conjunto de cuartas de afinación de la guitarra, del que hace uso en las *Tres danzas argentinas* para piano (1937), el acorde (véase ej. 6) se transforma en el motivo melódico básico de la



Variación III de las *Variaciones Concertantes* (1953), tan tocadas en el mundo entero.

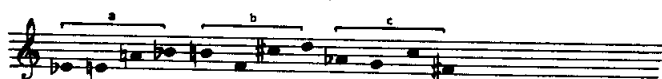


Una variación cromática de este tema es usada consistentemente (ej. 8) y provee la base interválica para el primer segmento de cuatro notas de la serie básica de *Don Rodrigo* (véase ej. 9).

Ej: 8 VARIACIONES CONCERTANTES, III, c. 11



Ej: 9 GINASTERA, DON RODRIGO (1964), serie básica



El material armónico y melódico usado en el Acto I de la ópera no sólo deriva del contenido interválico del primer tetracordio de la serie (el segmento “nacionalista”),

Ej: 10
 DON RODRIGO, Acto I, Escena 1, cc. 1-4, Tema de Rodrigo armado
 con un segmento de la serie básica.

RONDO-Introduzione
 Allegro con fuoco $\text{♩} = 138$

Soprani
 Altí
 Tenori
 Basi

CORO INTERNO

Ro - dri - - go, Ro -

Ro - dri - - go, Ro -

Ro - dri - - go, Ro -

Ro - dri - - go, Ro -

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

sino que las dos más importantes series subsidiarias con connotaciones dramáticas esenciales a través de toda la partitura se construyen sobre transposiciones reordenadas del mismo segmento “nacionalista” (ejs. 11 y 12). Además, dos de los temas principales, asociados con los personajes centrales del drama, son esculpidos sobre cada una de estas dos series subsidiarias (ejs. 13 y 14).

Ej:11 DON RODRIGO. Serie de Florinda, que se deriva de la transposición reordenada del segmento de la serie básica.



Ej:12. DON RODRIGO Serie de Rodrigo, que se deriva de la transposición reordenada del segmento de la serie básica.



Ej:13. DON RODRIGO, Acto II, Escena 5, cc. 523-525, motivo de Rodrigo sacado de la serie de Florinda (véase ej.11)

FLORINDA

Ro - dri - got! Ro - dri - got!

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

Ej:14 DON RODRIGO, Acto II, Escena 5, cc. 344-346, motivo de Florinda sacado de la serie de Rodrigo (véase Ej:12)

Duo d'amore

Flor.: *For-tu-nal; For-tu-nal; El rey en mi-a-po-sen-to, en ple-na no-che?*

Don Rodrigo: *Flo-*

Rodr.: **[345] LENTO**
-rin - dal; Flo - rin - dal; Nun-ca-ya no-che fué tan es-pe-ra-da

p dolce

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

Del segmento “a” de la serie básica, Ginastera no sólo deriva una primera serie y sus motivos (ejs. 11 al 14), ya que construye una nueva segunda serie que deriva no sólo de la retrogradación del primer tricordio de la serie de Rodrigo (véase ej. 12) sino que también de una contracción cromática del motivo de Rodrigo (véase ej. 13), a su vez creada de la serie de Florinda (véase ej. 11). Esta nueva serie (véase ej. 15) tiene en la ópera connotaciones dramáticas introspectivas específicas, por ejemplo, una anticipación del amor en el aria de Florinda, “Noche, estrellada noche” (véase ej. 16) y la expresiva aria de arrepentimiento de Rodrigo, “Señor del Perdón” (véase ej. 17).

Ej:15 Nueva serie generadora derivada de la primera serie generadora de RODRIGO y FLORINDA.

Ej:16 DON RODRIGO, Acto II, Escena 5, cc. 302-305, aria de Florinda
"Noche, estrellada noche..."

b) Aria
L'istesso tempo, ma flessibile
FLORINDA

¡No-che es-tre-lla-da noche! Has-ta-a-yer só-lo tú co-no-ci-as mi cuer-po. Ja.

pp legato

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

Ej:17 DON RODRIGO, Acto III, Escena 9, cc. 591-593 aria de Rodrigo
"Señor del perdón..."

ARIA DA CHIESA
Lamentoso, ma poco agitato $\text{♩} = 66$
RODRIGO

Se-ñor del per-dón: soy cul-pa-ble de i-ray so

mp

(Reproducido con autorización de Boosey and Hawkes, Inc., Copyright 1965)

La información proporcionada comprueba de manera concluyente que los temas de extracción rural folklórica penetraron la estructura y los niveles compositivos básicos de la música artística. Volviendo al lenguaje mismo, el motivo omnipresente derivado del conjunto de cuartas de la afinación de la guitarra, es importante mencionar el papel que le corresponde a los valores dentro de la selección de un lenguaje folklórico sobre otro. Seeger no aisló este problema de sus escritos sobre Latinoamérica, sino que asignó gran importancia a estos valores al tratar el problema de la singularidad de los hacedores de cultura:

"De acuerdo a mi definición de la sociedad, ésta es la infraestructura del continuo social-cultural y la cultura es la superestructura de ese continuo... La sociedad es prioritaria y predominantemente una for-

mación biológica y nuestro concepto de ella debiera comprenderse así. La cultura, en cambio, es una superestructura edificada sobre ella, es una creación del hombre a través de la percepción de la singularidad del individuo. . . La singularidad es una jerarquía, algunos individuos son más singulares que otros. *El más singular es un mayor creador de cultura*. La cultura es transportada por todos los miembros de una sociedad, pero el más singular es quien hace la cultura que posee. . . Junto a la singularidad surge el factor de la valoración. Existen valores sociales y valores culturales”¹⁷.

La polarización melódica de cuartas derivadas de la afinación de la guitarra parece haber pasado del nivel social al cultural gracias a la selectividad de sus más prominentes usuarios.

La aculturación de lenguajes de la tradición rural folklórica procede por etapas graduales, se produce un cambio estilístico de tipo cíclico que penetra profundamente los niveles estructurales de la composición y afecta a la mayoría del repertorio de óperas nacionalista entre 1897-1964. Pero el repertorio de óperas argentinas que incorporan lenguajes aborígenes amerindios (o pseudoamerindios) y de la tradición afroamericana, *a la inversa*, se distinguen precisamente por *su falta de cambio en el proceso estilístico*. La aculturación no pasa más allá de la etapa periférica, descrita cuando nos referimos al repertorio basado en el folklore rural, con el uso de lenguajes nacionales en las danzas, coros, y excepcionalmente en las arias para agregar color local e identificar situaciones externas aunque ligadas al argumento. Estos lenguajes de extracción amerindia y afroamericana surgen en secciones más o menos delimitadas que se yuxtaponen a la acción dramática principal conducida en un estilo predominantemente ecléctico, inspirado en la música europea del siglo XIX. El ciclo nacionalista, además, abarca un período más reducido que el de las óperas basadas en la tradición rural folklórica, desde *Huemac* (c. 1913), de Pascual de Rogatis (n. 1880) hasta *El oro del Inca* (1953), de Héctor Iglesias Villoud (n. 1913). De mayor importancia aún es el hecho de que no haya cambios perceptibles en los enfoques de lenguajes nacionalistas entre las primeras y las obras posteriores. Por ejemplo, el “Coro de las Vírgenes Vestales”, de *Huemac* (véase ej. 18), se mantiene en la superficie del texto músico-dramático de la ópera y ocurre exactamente lo mismo en el “Coro de Indios”, de *La novia del hereje*, de Rogatis (véase ej. 19), escrito 22 años más tarde. Es el caso también de la popular “Danza” de *Huemac* (véase ej. 20) y el “Candombe” africano interpolado en el Acto III de *La novia del hereje* (véase ej. 21)

¹⁷ Charles Seeger. En carta a la autora (21 de octubre de 1977).

Ej: 18 PASCUAL DE ROGATIS (n. 1880), *Huemac* (c.1913), Escena II,
Coro de Vestales, Ms partitura para voz y piano, p. 7

A te, Dios - ter - no e Si - gnor

A te, Dios - ter - no e Si - gnor

Ej: 19 PASCUAL DE ROGATIS, *La novia del hereje* (1935), Acto III,
Coro de Indios, Ms partitura de orquesta, p. 51-52

Coro de indios

Pa - cha - ca - mac dá - nos 'u fuer - za y fue - go Pa - rahu - mi -

liar la sa - ña del in - tru - so

Ej: 20 PASCUAL DE ROGATIS, *Huemac*, Escena VI, *Danza*,
Tema principal, partitura de orquesta, p. 22

Oboes

f

En Argentina, por lo tanto, dentro de las mismas condiciones socioculturales y el mismo “denominador común” o “receptor” —la sintaxis de la ópera europea del siglo XIX— hay sólo un grupo altamente selectivo de lenguaje procedente de una sola tradición musical nativa capaz de sincretismo y aquellos de las otras dos tradiciones musicales nativas no lo son. Además, otros lenguajes de la tradición rural folklórica que logran sincretismo han sido sometidos a un proceso de selección y son los que han tenido mayores modificaciones y cambios, además de ser los que usa el más amplio sector de la población¹⁸. A la inversa, los lenguajes de las dos tradiciones que no sincretizan en el repertorio argentino no han pasado por un proceso de selección y los cambios son mínimos. Esta incompatibilidad se equipara con la conservación máxima (o sea la no modificación cuando ésta se adopta) ya adelantada por Nettl en 1955¹⁹.

Ahora habría que preguntarse si esta capacidad de sincretismo está regulada por características musicales intrínsecas del lenguaje mismo —como el sistema de altura o configuraciones armónicas y rítmicas (como comprobó Waterman que es el caso del folklore europeo y el de las tradiciones musicales africanas en las Américas²⁰)— ¿o es el sincretismo en el repertorio de la ópera nacionalista latinoamericana regulado por los valores culturales que se le adjudica a ese lenguaje al margen de la tradición de la que es originaria? Porque si la capacidad de sincretismo fuera regulada por características intrínsecamente musicales, las mismas conclusiones correspondientes al repertorio argentino debieran ser válidas para los repertorios de Brasil y México, esto es, que los lenguajes del folklore rural de extracción hispana sincretizan y los amerindios y afroamericanos no.

Si por el contrario la capacidad de sincretismo fuera regulada por el valor cultural que le dan a ese lenguaje sus usuarios o generaciones de usuarios, entonces los lenguajes de la tradición amerindia debieran sincretizar mejor en México y aquellos de la tradición afroamericana lo harían mejor en Brasil, como ocurre con las obras nacionalistas instrumentales de Carlos Chávez y Heitor Villa-Lobos, para citar los ejemplos más obvios. La información recogida sobre las óperas de México y Brasil indica que parece que así ocurre.

¹⁸ Es importante destacar que la densidad de los sectores indígena y negro de la población disminuyó en Argentina en forma aguda desde fines del siglo XIX y que la distribución demográfica del país después de 1870 demuestra una superioridad numérica del sector que practica y usa la tradición rural folklórica en comparación con los sectores que usan lenguajes de las tradiciones amerindias y afroamericanas.

¹⁹ B. Nettl. “Change in Folk and Primitive Music: A Survey of Methods and Studies” en *Journal of the American Musicological Society* VIII/2 (Verano 1955) 108.

²⁰ R. Waterman. *Op. cit.* 207-18.

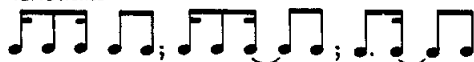
Si bien un análisis exhaustivo de partituras de óperas no desenterradas aún podría apoyar o invalidar mis conclusiones, es dable afirmar que el numéricamente limitado repertorio mexicano y el amplio repertorio brasileño indican que los lenguajes que la población considera como nativos son los que figuran en el mayor número de óperas, éstos pasan por un proceso de selección y penetran varios niveles de la composición. Evidencia de esta síntesis estilística se encuentra en *Tata Vasco* (1941), la popular ópera mexicana de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), basada en la vida de Vasco de Quiroga, Obispo de Michoacán en el siglo XVI y protector de los indígenas. Para poder llegar a conclusiones más definitivas sobre el tipo y uso de lenguajes nativos del repertorio mexicano deberá esperarse el análisis cuidadoso de otras partituras representativas tales como el episodio en un Acto *Guatimotzín* (1871), de Aniceto Ortega (1823-1875), de *Anita* (c. 1903), la última de las cinco óperas de Melesio Morales (1838-1908), *Carlota* (1948), de Luis Sandi (n. 1905) y la *Mulata de Córdoba* (1948), de José Pablo Moncayo (n. 1912). También es bien conocido el hecho de que en México la influencia del folklore europeo y el de las músicas populares basadas en lenguajes nativos es muchísimo mayor que el de los lenguajes europeos en Brasil, donde la tradición africana es el factor predominante de la aculturación. Tanto predominio tiene la tradición africana que Waterman la consideró como "receptora" y a la tradición europea como "donante"²¹, o sea, un caso de movimiento cultural invertido.

En las óperas nacionalistas del Brasil, una selección similar a la de Argentina, que escogió la sonoridad de la afinación de la guitarra, adoptó el ritmo del *batuque* que se transforma en una constante de toda la historia del teatro musical brasileño,

Ej: 21 Ritmo característico del batuque.



Variaciones



²¹ R. Waterman. *Op. cit.* 209-10.

puede trazarse desde *Lo schiavo* (1889), de Carlos Gomes (1836-1896), en la que es usado en la "Dansa dos Tamoyos" del Acto II, acompañado por la orquesta que también incluye instrumentos nativos —la única referencia nacionalista que se encuentra en las ocho óperas de Gomes— hasta la popular *Malazarte* (1931-33), de Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), la que se basa en Pedro de Urdemales, el héroe folklórico de José Pereira de Graça Aranha. Otras óperas nacionalistas del Brasil que incluyen el *batuque* son: el "Preludio" de *O Garatuja* (1904), la comedia lírica inconclusa de Alberto Nepomuceno (1864-1920), obra que Gerard Béhague describe como de "carácter inequívocamente nacionalista" y que combina los acentos sincopados del *maxixe* (una derivación posterior del *batuque*) con "diseños melódicos que se observan en el lundus popular de Xisto Bahia"²². Como muchos de estos lenguajes se transfieren de obras instrumentales al teatro lírico, Nepomuceno también escribió un célebre *batuque* para el último movimiento de su *Série brasileira* (1897), una de las primeras suites sinfónicas nacionalistas. El omnipresente *batuque* aparece también como "Congada" en el Acto II de *O contratador de diamantes* (1924), la muy popular ópera de Francisco Mignone (n. 1897).

Si se está de acuerdo con el punto de vista de Lowinsky sobre las analogías culturales y se acepta que las "analogías debieran corresponder a los conceptos básicos que subrayan la estructura de las diversas modalidades expresivas en cuestión"²³, la selección demostrada en Argentina por la afinación de la guitarra y la del ritmo *batuque* en Brasil debieran ser pruebas a favor de mi argumento de que en este repertorio el *sincretismo está regulado por el valor cultural que se le da a los lenguajes nacionales más bien que por las propiedades musicales intrínsecas de estos lenguajes*.

En "Some Aspects of the History of World Music", Nettl agrega el concepto de centralismo a la definición de Merriam sobre sincretismo²⁴. Nettl escribe: "Los resultados del sincretismo ocurren cuando dos sistemas musicales que se confrontan el uno al otro tienen rasgos centrales compatibles"²⁵. Que estos rasgos existen entre los lenguajes folklóricos y populares africanos y los europeos es algo que Waterman comprobó de manera concluyente, pero apoya su argumento en que el sincretismo es regulado por las propiedades musicales intrínsecamente inherentes a los lenguajes mismos²⁶. Podríamos llegar a la

²² Gerard Béhague. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil* (Detroit, 1971) 37.

²³ Edward Lowinsky. "The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance" en *Papers of the American Musicological Society Annual Meeting* (Nueva York, 1941) 64.

²⁴ Véase nota 1.

²⁵ B. Nettl. "Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts" en *Ethnomusicology* XXII/1 (1978) 134.

²⁶ R. Waterman. *Op. cit.*, 209-11.

conclusión de que, de acuerdo al centralismo determinado culturalmente en cada tipo de lenguaje, dentro del repertorio nacionalista de Latinoamérica, *el mismo lenguaje puede comportarse con una capacidad de sincretismo distinto en las diversas áreas geográficas*. Como lo destaca Nettl, la cantidad de usuarios puede también tener relación directa con este centralismo. El número de los usuarios y el consenso o identificación colectiva con el lenguaje podría ser una de las condiciones de este centralismo.

Por lo tanto, basándome en la evidencia que hemos presentado, querría proponer como conclusión tentativa que en la totalidad de la ópera nacionalista de Latinoamérica, la velocidad y tipo de cambio estilístico lo determinan la compatibilidad cultural o capacidad de sincretismo entre los componentes de la aculturación. *Pero* esta compatibilidad cultural —o capacidad de sincretismo— no la determinan las propiedades intrínsecamente musicales de los lenguajes mismos, sino que un centralismo cultural, una valoración nuclearizada o “foco cultural”²⁷ de lenguajes altamente selectivos, al margen de la tradición de la que proceden y que es este centralismo o manifestación de selectividad cultural la que califica a estos lenguajes para el sincretismo.

²⁷ M. J. Herskovits. *Man and his Works* (Nueva York, 1948) 542-44.