

Estudios en honor de  
Domingo Santa Cruz  
AUCH. 5ª Serie. Nº 11 (1986): 165-192

CONSIDERACIONES ACERCA DEL APORTE  
DE LAS AMERICAS A LA MUSICA  
DEL MUNDO OCCIDENTAL

JUAN ORREGO-SALAS  
Indiana University, Bloomington

Sin reparar en el ancestro de nuestras culturas aborígenes, las Américas han aceptado el apelativo de *Nuevo Mundo* frente al hecho de que ese visionario genovés que al amparo de la Corona de España y en tácita representación del *Viejo Mundo*, sentara pie en éste, nuestro suelo, que en un comienzo se supuso fuese de las Indias Orientales, pero que resultó ser desconocido para estos viajeros y por lo tanto, *nuevo*. Estas circunstancias convirtieron a Cristóbal Colón en descubridor y de allí pasó a encabezar una extensa lista de conquistadores, fundadores de ciudades y luego de misioneros, venidos de España, Portugal, Inglaterra, Francia, y hasta de Holanda y Alemania.

Así pasaron nuestras Américas insulares y continentales a alimentar nuevos cauces de una cultura madre —la del Occidente europeo—, que vació sobre nuestro suelo vernáculo sus propias tradiciones, y otras como la africana, que en algunos casos el conquistador trajo en su propia sangre y que luego transportó hasta nosotros en barcos cargados de esclavos.

Hasta hace muy poco tiempo atrás se había aceptado como un hecho normal y excluyente de toda otra alternativa, que en el mundo descubierta por Colón las culturas se hubiesen desarrollado bajo impulsos venidos de Europa, en otras palabras, de que éstas formaban parte de un sistema de cauces evolutivos que corrían en una sola dirección: del *Viejo Mundo* al *Nuevo Mundo*.

Pocas veces se había intentado subvertir este orden para explorar si existían ejemplos válidos y consistentes de aportes del mundo americano al del Occidente europeo, que hasta el momento nos clamaba como una extensión de su cultura y no como contribuyente a ella. Los trescientos años de colonialismo sumados a los ya rayanos a los doscientos de vida política independiente de las Américas, por dispersos e inorgánicos que parezcan en lo que respecta a su desarrollo cultural, pesan por su extensión y por su acopio de experiencias.

Es claro que al nivel del folklore y de la etnomúsica, la imagen ha sido diferente y es precisamente a este nivel al que podría escribirse —lo ha dicho Charles Seeger—, la verdadera historia de la música de Nuevo Mundo<sup>1</sup>.

En algunas especies adheridas a las tradiciones orales, la presencia del Viejo Mundo en las prácticas musicales del Nuevo, ha sido tan evidente como las del Nuevo en las del Viejo. Mientras el *romance* español, por ejemplo, se vaciaba en el *corrido* mexicano, la *décima*, las *sarabandas*, *chacónas* y *fandangos*, danzas mulatas y mestizas introducidas por los que han estado en los reinos de las Indias según Escalante, invadían Europa<sup>2</sup>.

No se ha constatado la existencia de documentos peninsulares anteriores a 1583, refiriéndose a la sarabanda. Diego Durán escribe acerca de *esta zarabanda que nuestros naturales usan*<sup>3</sup> al referirse a la danza practicada por los indígenas de México antes de 1579. No tarda la *endemoniada danza*, al decir de Cervantes, en repartirse por Europa; en Francia se habla de la *folle sarabande* en 1605; en Inglaterra Ben Jonson la menciona como *bawdy saraband*<sup>4</sup>. Se habla de ella y se la emplea en composiciones para laúd y vihuela, y luego para el clavicordio y otros instrumentos, al igual que la *chaconne*, la *chascona mulata* al decir de Lope de Vega, que aunque muy modificada motivó, entre otros, a Juan Sebastián Bach, Buxtehude, Pachelbel y Couperin.

Mientras la sarabanda y la chacona en Europa adquirieron un ritmo más reposado y perdieron su carácter licencioso, el *corrido* en México se fue tornando más asimétrico, rítmica y formalmente, debido a la intercalación de estribillos instrumentales en 5/8 y 7/8 de raíces caribeñas, junto con conservar del *romance* peninsular las coplas de carácter baladescas.

<sup>1</sup> CHARLES SEEGER. *Music and Society; some New World evidence of their relation* (Univ. of Texas, Austin, 1952).

<sup>2</sup> DIEGO DURÁN. *Historia de las Indias de Nueva-España* (Andrade y Escalante, México, 1880).

<sup>3</sup> MIGUEL DE CERVANTES. *El celoso extremeño* (Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1948).

<sup>4</sup> ROBERT STEVENSON. *Music in the Aztec and Inca Territory* (Univ. of Calif. Press, Los Angeles, 1968).

La musicología histórica, en general, ha estado dominada por el criterio de que el aporte de las Américas a la llamada "música culta" ha sido preferentemente subsidiario y consecuencial frente a Europa. Es cierto, que la mayor parte del repertorio preservado dentro de esta categoría, no hace sino confirmar que lo ha sido durante tres siglos, o más. Sin embargo, han existido casos de excepción y desviaciones que merecen examinarse, como también paralelismos y simultaneidades que han permitido considerar a las Américas como parte integrante y no accesorio en la evolución de la cultura musical del Occidente.

A lo largo de tres siglos de imperio colonial, la savia musical peninsular, con su ingrediente musulmán, la francesa, que penetró por el Atlántico Norte y el Mississippi y la inglesa con su carga de sectas disidentes del protestantismo, nutrieron el desarrollo de nuestras culturas a través de procesos de aculturación, de naturalezas tan diversas, que son muy difíciles de ajustar a un esquema ordenado, o al menos, de la continuidad y organicidad con que la historia de la música europea se había desarrollado desde que un sistema de notación musical se comenzó a emplear en el Occidente. Aún más, diferencias dependientes del medio geográfico dentro del cual el primer contacto se produjo, del grado de desarrollo cultural de las comunidades participantes y de otras circunstancias, políticas o sociales, habrían también de afectar al producto resultante. Es por esto que en regiones como Perú y México, donde las culturas precolombinas opusieron tradiciones de gran fuerza y contenido, el elemento indígena habría de prevalecer, mientras en otras en que el misionero hubo de enfrentarse a una comunidad aborígen de menor desarrollo, fue el aporte europeo el que dominó.

Del enfrentamiento del emigrante europeo con el indígena americano en la Nueva Inglaterra y territorios adyacentes quedaron pocos vestigios. Justus Falkner, vocero de los Eremitas Luteranos que se establecieron en las inmediaciones de Filadelfia en 1764, describió el interés de los indios de Pennsylvania por la música europea al expresar que *corren de lejos y de cerca a escucharla*<sup>5</sup>. Sin embargo, esto no constituyó una demostración de que un verdadero proceso de transfusión de sangres culturales diferentes se hubiese iniciado entonces; el indígena y el ermitaño se enfrentaron sin fusionarse.

Otro tanto podría decirse de la concurrencia de Africa y Europa en el suelo colonial inglés. Históricamente ésta no comenzó a activarse hasta

<sup>5</sup> ROBERT GERSON. *Music in Philadelphia* (Th. Presser, Phil., 1940).

entrado el siglo xvii y sus primeros productos no se hicieron presentes en la total extensión de su territorio hasta un siglo después.

Mientras tanto, recién iniciado el siglo xvii en Guatemala y Puebla, Gaspar Fernández (ca. 1566-1629) ya había producido *quineos* a dos, tres, cuatro y cinco voces en síncope y con los más inusitados cambios métricos, empleando textos en los sabrosos dialectos usados por los esclavos negros de la América Española en esos días. En Cuzco, más o menos en la misma época, Juan Pérez Bocanegra, en su obra *Ritual Formulario* (1631), había incluido una composición *a quatro voces para que la canten en las procesiones*<sup>6</sup> con texto en quechua y adhiriendo a los principios de la armonía funcional europea. La metamorfosis de las culturas, la aborígen y la europea resultaba tan evidente en ésta, como en los *villancicos* que Juan de Araujo escribiera, inspirados por las tradiciones de las hermandades negras del Perú.

La historia de la africanía en la América Inglesa se inició con la llegada de los primeros esclavos a Virginia en 1619, mientras la de América Hispana se remonta al año 1505, en que Nicolás de Ovando recibió la primera carabela con esclavos negros que el rey don Fernando le envió *para el laboreo de las minas de cobre de la Española*<sup>7</sup>. Desde entonces el flujo migratorio africano fue constante. Según Humboldt, en 1800, los negros y mestizos sobrepasaban los seis millones, repartidos principalmente entre Cuba, Haití, Panamá, Brasil, Colombia y Venezuela. No es extraño entonces, que fuera en estos países donde nos encontráramos antes que en las colonias inglesas, con ciertos sonotipos rítmicos y melódicos, con instrumentos musicales y modalidades interpretativas, que eran ya variantes locales de modelos africanos y constituían, por lo tanto, aportes de una aculturación ya bien establecida.

En la América Inglesa, los primeros documentos relacionados con la cristianización de los esclavos negros en esta parte del Nuevo Mundo, proceden de la primera mitad del siglo xviii, como, por ejemplo, aquel en que John Wesley, fundador del metodismo en los Estados Unidos, comenta una carta que habría recibido de Jamestown, Virginia, que contiene referencias musicales muy sugestivas. *Nunca habían escuchado hablar de Jesús* dice, refiriéndose a los negros, y agrega que se los observa participar *muy atentos* en los servicios divinos y *escuchar en éxtasis y con deleite nuestros salmos*<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> ROBERT STEVENSON. *The Music of Peru* (Southern Mus. Pub., Nueva York, 1957).

<sup>7</sup> LUIS A. SÁNCHEZ. *Historia General de América* (Ed. Ercilla, Santiago, Chile, 1956).

<sup>8</sup> NEHEMIA CURNOCK. *Journal of Rev. John Wesley* (R. Culley, Londres, 1916).

Las comunidades negras en la América del Norte, que en 1800 sobrepasaban el millón de habitantes, lo que representaba casi un 20% de la población total del país, estaban afectas a condiciones de desarrollo muy desigual, desde aquellas muy primitivas de los esclavos que laboraban en las plantaciones de algodón hasta las ciertamente más sofisticadas de los centros urbanos. Esto se reflejó en la activación de un proceso de aculturaciones que generaron expresiones muy diferentes, desde aquellas que contenían una apreciable retención de rasgos africanos, hasta otras en que la tradición europea prevalecía.

Desde el arribo de los peregrinos a la costa de Massachusetts, los puritanos, y a continuación una serie de sectas disidentes, habían puesto en uso, una variedad de *salterios*; desde aquel de Ainsworth traído de Holanda hasta el conocido como el *Bay Psalm Book*, cuya primera edición se imprimió en Cambridge, Massachusetts en 1640. Aunque una cierta proporción de las melodías incluidas en las ediciones subsiguientes se publicaban por primera vez, ninguna de ellas se diferenciaba mayormente de los modelos europeos de uso corriente en esa época. Por lo tanto, la América Inglesa no podía aducir aún ejemplos de una incipiente aculturación. Sin embargo, alrededor de 1730 se observa que las formas tradicionales de interpretar los Salmos, comienzan a caer en desuso. El estilo *grave y serio* y los *tempi* arrastrados y muy estrictos que hasta entonces habían imperado, comenzaron a animarse, el *salmo* a ser reemplazado por el *himno*, y las escrituras bíblicas por poemas de la época. La frescura y vitalidad de estas nuevas melodías atrajeron especialmente a los fieles de raza negra, quienes se sintieron especialmente motivados a participar más activamente en los servicios religiosos, contribuyendo con elementos de su propia tradición al desarrollo de un nuevo cauce estilístico. Así se inició un proceso de aculturación que con el correr del tiempo habría de fundirse con las tradiciones de los esclavos negros de las colonias del Sur de lo que hoy es Estados Unidos. El aporte de sus melodías sincopadas, el de un libre manejo del estilo antifónico de pregunta-respuesta característico del rito afroamericano, simulando un efecto polifónico sin precedentes, combinado con el de las melodías y fórmulas armónicas europeas que perduraron, contribuyó a la generación del *negro spiritual*, producto substancial de la confluencia de Africa y Europa, que después de la Guerra Civil (1861-1865) comenzó a expandirse mucho más allá de su lugar de origen y a influenciar a la música en todos sus niveles creativos.

Al extenderse a lo largo de la costa atlántica, desde América del Norte hasta el estuario del Plata, el aporte africano fue dejando supervivencias de perfiles regionales tan característicos como los del *Spiritual*. De ello,

existen testimonios vivientes en la música de Cuba, Haití, Panamá, Colombia, Venezuela y Brasil, para nombrar los más importantes.

En la música del Caribe, por ejemplo, los observamos en la fusión muy estrecha de elementos aportados por Africa con aquellos de raíces hispánicas, representados por una variedad de patrones rítmicos y sonotipos melódicos, que subsecuentemente serían asimilados por las hermandades negras de Nueva Orleans en las etapas formativas del jazz. Este subproducto de la armonía funcional europea, de la rítmica africana, de la danza afrocaribeña, del *spiritual*, los *blues* y el *ragtime*, cada uno con sus ingredientes particulares, cautivaría la imaginación del mundo entero y ciertamente pasaría a ser uno de los aportes más significativos de las Américas a la música del Occidente.

La importancia del jazz derivó principalmente de las técnicas que puso en juego. Cada una de ellas en particular, y el conjunto de las mismas, nutrió tanto el desarrollo de la música popular como el de la música culta de nuestro siglo. Puso en boga también una variada y vital gama de recursos y contribuyó a la conformación de una variedad de estéticas y sistemas, que desde la Primera Guerra Mundial (1914-1918) fueron conquistando un lugar de importancia en el vasto panorama de la música contemporánea.

La improvisación como procedimiento medular en este estilo, los deslizamientos microtonales de sonidos emanados de los *blue notes* del canto negro, el empleo del *glissando*, de vibratos más amplios que lo convencional y desviaciones de los sonidos de la escala temperada; el uso de acentuaciones irregulares, compases asimétricos y sincopas, la exploración de nuevos timbres (percusiones, cuerdas punteadas, familia de saxofones, piano como integrantes del conjunto, etc.), de instrumentos acústicos y electrónicos; el manejo de la repetición motívica y del *chronos protos* como factor unitario, el de texturas polifónicas o heterofónicas de sorprendente libertad, resultantes de la improvisación colectiva, y el de relaciones antifónicas entre instrumentos solistas y conjunto, procedentes del estilo *pregunta-respuesta* del *Spiritual*, fueron algunas, entre las muchas contribuciones básicas que el jazz hizo a la música occidental europea. Aunque éstas se hicieron presentes mucho más allá de los límites geográficos expresados, no es el propósito de este ensayo el comentar su impacto en la música del Japón, China, India o Turquía, para nombrar algunos países hasta donde la influencia del jazz ha llegado en la actualidad.

Sin el impulso original del jazz y el de sus múltiples derivaciones posteriores, desde el *Dixieland* de la preguerra (1914-1918), el *swing* de los años treinta, hasta el *rock* y el *bossa nova*, es difícil imaginar como ciertos conceptos estéticos o sistemas de composición podrían haberse formulado. Por ejemplo, los que residen en el mundo de la electroacústica, de la

música concreta, del aleatorismo, la microtonalidad, multimedia, minimalismo, o del *nuevo etnicismo* que una vez más ha movido al compositor a buscar raíces musicales propias en el suelo de la cultura de donde procede.

Trescientos cincuenta años habían transcurrido desde que los primeros *guineos* con sabor a Nuevo Mundo comenzaron a entonarse o desde que la *sarabanda* traída de los reinos de las Indias invadiera Europa, cuando el *ragtime*, complemento estilístico del jazz, conquista al Viejo Mundo, no sólo en la órbita del salón y la música popular, sino que en las más elevadas de la música culta. Junto a éste, el *tango rioplatense*, derivación del andaluz y de los *candombés* africanos, expresión vigorizada de la *habanera*, versión argentina del *maxixe* brasileño, cautiva la imaginación del compositor y se abre paso en el repertorio del cabaret europeo. Representado por su homólogo, la *habanera*, aparece en la obra de Bizet, Ravel y Debussy, y otras en que también se hacen presentes el *ragtime* y el *blues*.

Desde el Stravinsky de 1918, quien declaró entonces su pasión por el jazz<sup>9</sup>, y lo empleó ese mismo año en *L'Histoire du Soldat* y en el *Ragtime* para once instrumentos, este género ha encontrado lugar en la obra de una pléyade de sus contemporáneos. Incluye ésta a Ravel y los Seis de Francia, a Casella, Hindemith, Krenek, Toch, Weil y Berg, para nombrar a sólo algunos de los europeos receptores de este legado del Nuevo Mundo.

En esos años, Stravinsky se sintió también atraído por el *tango*, con el cual mantuvo una estrecha relación desde *L'Histoire* (1918) hasta el *Tango* para piano de 1940, del cual hizo dos posteriores instrumentaciones; la última en 1953.

Como aporte del Nuevo Mundo, el jazz con todas sus subsecuentes ramificaciones y modalidades, ocupa en el desarrollo de la música de los últimos sesenta años o más, un lugar correspondiente en importancia, aunque antinómico en contenido, al de la dodecafonía austro-alemana, con su prole de técnicas, desde el serialismo total y el puntillismo, hasta la sumisión a la fórmula matemática absoluta o al poder selectivo del *computer*. Mientras el primero se apoyó en la improvisación, en la fuerza motora del inconsciente, el otro proclamó el gobierno del control absoluto. Mientras el jazz mantuvo al tonalismo y diatonismo en un proceso de constante renovación y enriqueció la armonía funcional con agregaciones y encadenamientos desusados de acordes, la Escuela Vienesa proclamó el imperio del cromatismo y la necesidad de mantener el orden serial más riguroso en las estructuras verticales. Mientras el Nuevo Mundo a través

<sup>9</sup> IGOR STRAVINSKY. *An Autobiography* (Norton, Nueva York, 1936).

de muchas modalidades afines al jazz o derivadas de éste, abrió puertas hacia un libre manejo del contrapunto, de la armonía, de la orquestación y de las formas musicales, la dodecafonía en el Viejo Mundo, promovió una estricta organización precomposicional, no sólo de los sonidos, sino que de sus duraciones, ataques, intensidades y timbres. Mientras la libre selección y hasta el albur, presidieron en el primero de estos cauces, la síntesis y el constructivismo prevalecieron en el otro.

Por otra parte, mientras en los afluentes y derivados del jazz se aceptaba la presencia de elementos vernáculos, la dodecafonía por naturaleza los proscibía.

En uno y otro lado del Atlántico hubo adeptos a cada una de estas posiciones, desde Kurt Weil, Charles Ives, Silvestre Revueltas o Heitor Villa-Lobos, hasta John Cage, George Crumb, Alberto Ginastera o Marlos Nobre, al lado de los librepensadores; y en el bando de los que compartían el credo del control absoluto, desde Joseph Hauer, Arnold Schoenberg, Anton Webern o Juan Carlos Paz, hasta Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen o Milton Babbitt.

Una variedad de niveles intermedios a los mencionados se hicieron presentes en el Occidente europeo y en las Américas, como también, posiciones que aún sin poder apelar a lazos de unión muy firmes con ninguno de éstos, coincidieron, sin embargo, en el uso de los mismos elementos o de versiones modificadas de ciertos principios congéneres al jazz o al serialismo.

A la imagen egregia, actitud resuelta y a la vez reservada de Arnold Schoenberg, quien acepta sin vacilaciones el legado y el camino que le señala su ancestro austro-alemán, Igor Stravinsky, ese otro gigante de nuestro siglo, le opone una personalidad extrovertida y una herencia cultural muy diferente, la franco-rusa. El mentor de la dodecafonía insistió en buscar el Verbo, la idea que lo ayudara a establecer de antemano el material que habría que regir el desarrollo de la obra en todos sus parámetros, mientras Stravinsky expresaba el placer de *dirigirse ciego* al acto creador, *sólo con una sensación de lo que es lo mejor. No tengo conciencia, mientras compongo, del valor de lo que hago. Solo siento en lo más profundo de mi ser que lo amo*, agregó<sup>10</sup>.

Este reconocimiento del instinto como impulso determinante de la creación colocó al genio ruso en la misma órbita en que operan las tradiciones aborígenes, la música popular, el jazz, sus derivados y similares, como también, toda una escuela de pensamiento de la música culta de

<sup>10</sup> IGOR STRAVINSKY. *An Interview with...* (Modern Music, Nueva York, 1946).

nuestro siglo, en la que se situó Heitor Villa-Lobos al declarar que la composición constituía para él *una necesidad biológica* o respondiéndole al periodista interesado en saber si en sus obras usaba elementos del folklore, *Yo soy el folklore*<sup>11</sup>. La arena donde la confrontación de los poderes representados por Stravinsky y Schoenberg, tuvo principalmente lugar, fue el suelo americano. Aunque ella se iniciara en los albores de la Primera Guerra Mundial, el período más álgido tuvo lugar entre 1940 y la muerte de Schoenberg, en que ambos compositores vivieron a unas pocas millas de distancia en Hollywood. Se asegura que durante estos once años estos colegas se encontraron solo una vez, en el funeral de un común amigo.

Las semillas sembradas por cada uno germinaron en el suelo del Nuevo Mundo dieron impulso a desarrollos independientes, que ocasionalmente se vieron afectados por una intolerancia similar a la que existió entre sus mentores.

Sin embargo, quienes originalmente adoptaron las estéticas de Stravinsky y Schoenberg fueron poco a poco adaptándolas a su propio medio e idiosincrasia. Tan cierto es esto, como lo es el que estos dos gigantes de la música contemporánea fueron a su vez afectados por el impacto del mundo que habían escogido para residir, que buscaba su propia identidad y equilibrio social en la vorágine de la industrialización, gobernado por una sociedad joven y deseosa de ponerse al día, de integrarse a los movimientos de la época, y al mismo tiempo, condicionada por impulsos rítmicos muy diferentes a los europeos; los del *ragtime* y la *samba*, la *guaracha* y el *tango*, entre otros, o por los trasplantes del Viejo Mundo, que como la *polka* o el *valse* ya habían recibido sangre nueva.

Si bien al comienzo ciertos compositores como Arthur Berger o Irving Fine en Estados Unidos, Carlos Chavez en México, Camargo Guarnieri en Brasil o Juan José Castro en Argentina, siguieron los pasos de Stravinsky a través de su etapa etnoimpresionista y neoclásica con un espíritu de imitación y solidaridad que limitó el desarrollo de sus propios estilos, con el correr del tiempo esto fue cambiando. Tanto en sus propias obras como en las de los compositores más jóvenes que adhirieron a esta misma estética, persistió lo que era consubstancial a ella, pero el gran gesto expresivo fue modificándose en la medida que el andamiaje musical fue reforzándose con elementos rítmicos, instrumentales y melódicos afines a nuestras tradiciones, aunque no necesariamente extraídos del folklore.

El serialismo, en cambio, dada su subordinación a un dogma más rígido, ofreció menos posibilidades al desarrollo de estilos de connotacio-

<sup>11</sup> ANDRADE MURICY. *Villa-Lobos; uma interpretação* (Min. de Educ. Rio de Janeiro, 1960).

nes regionales. En la década del 40 esto preocupó hasta el límite de la obsesión al compositor del Nuevo Mundo. Fue un momento crucial. Gilbert Chase lo reconoció así al describirlo como *la etapa más dramática y decisiva de confrontación dialéctica entre el americanismo y el internacionalismo musical*<sup>12</sup>. En el empleo de la llamada técnica de los doce tonos el compositor se había sentido dominado por una rigidez que lo alejaba de las posibilidades de desarrollar un lenguaje diferente al de los dodecafonistas europeos. En el Festival de Caracas de 1957, se señaló a esta técnica como impedida de servir de vehículo al desarrollo de un lenguaje auténticamente latinoamericano, y téngase en cuenta que ya no se pretendía resucitar el nacionalismo caduco basado en el empleo de elementos del folklore y la música popular. Sin embargo, en este mismo Festival se escuchó el estreno de la *Segunda Sinfonía* de Roque Cordero, obra basada en el empleo de procedimientos seriales, que había constituido una demostración de que manejados éstos, con la libertad con que este distinguido compositor panameño lo hace, no pueden impedir el que trascienda un mensaje poderoso y de raíces genuinas, como el que en esta obra existe.

Cauces como el que había abierto Cordero comenzaron a hacerse presentes en el Nuevo Mundo entre aquellos compositores que habían escogido la atonalidad y el serialismo, en la medida que éstos fueron aprendiendo a manejarse con libertad frente al sistema. En las etapas iniciales del empleo de éste, el postulado pareció dominar al mensaje mismo, como sucede con las obras tempranas de algunos pioneros, como Juan Carlos Paz en Argentina, Adolph Weiss en Estados Unidos o John Weinzweig en Canadá. En los años que siguieron esta situación fue cambiando. Prevalció el espíritu libertario de una comunidad musical engastada en una sociedad pluralista como la de la América Inglesa o en un individualismo extremo como el de la América Hispana. Frente a la dodecafonía austro-alemana, tan consecuente con su propio dogma, el Nuevo Mundo, ofreció una imagen ciertamente anárquica y predispuesta a los más insospechados cambios. Muchos compositores después de los ya mencionados adhirieron a sus principios dentro de este nuevo espíritu. Además de Roque Cordero, se distinguieron en esta posición Ross Le Finney en Estados Unidos, Harry Somers en Canadá, y entre los latinoamericanos, Claudio Santoro del Brasil, Aurelio de la Vega de Cuba y León Schidlowsky de Chile. Estos y algunos otros que en forma ocasional han

<sup>12</sup> GILBERT CHASE. *Caracas, host to Second Latin American Festival* (Musical America, v. 77, n. 6, 1957).

hecho uso de la dodecafonía, como Gerardo Gandini en Argentina o Héctor Tosar en Uruguay, o como los mentores de un neorromanticismo de connotaciones americanistas como George Rochberg en Estados Unidos o Alfonso Letelier en Chile, han demostrado más bien una inclinación hacia la libre atonalidad como la planteara Alban Berg más que hacia el serialismo más estricto de Anton Webern. Ha prevalecido en ellos una necesidad genuina de comunicarse con el oyente, por encima del cientifismo a que por otro lado, dio lugar este sistema al penetrar en la órbita de la serialización total y encontrarse con las posibilidades del minucioso control, en todos sus parámetros, que le ofreció a la música el computador.

Mientras Ernst Krenek y Stefan Wolpe en Estados Unidos, Hans Joachim Koellreutter en Brasil y temporalmente Free Focke en Chile —todos emigrantes de la órbita austro-alemana—, mantuvieron viva la tradición de Schoenberg, el compositor del Nuevo Mundo sin esperar que Europa le indicase cuál era el paso siguiente a dar, se aventuró por caminos que aunque en algunos aspectos coincidieron con los de sus progenitores, tuvieron su propia trascendencia y hasta se dirigieron a metas que sus contemporáneos europeos no habían imaginado. Ese espíritu de *optimista realismo*, mientras Europa sufría del cólico<sup>13</sup> que atrajo a Edgar Varèse y que dio como razón para emigrar a América en 1915, se manifestó en los Estados Unidos de los años 40, por una parte, en un progreso tecnológico sin precedentes y por otra, en una política artística de brazos abiertos a toda innovación, que favoreció enormemente el desarrollo de todas las causas vanguardistas, en un mundo que aún no levantaba cabeza de la censura impuesta a la música moderna por el fascismo y perplejo ante los conceptos ciertamente demagógicos y contradictorios con que los compositores de la órbita soviética defendieron entonces el nacionalismo musical, sin considerar que una obra con raíces puede a la vez adherir a las estéticas de su tiempo.

Sucedía entonces que ya el mundo americano había descubierto expresiones y procedimientos, formulado conceptos —poniéndolos a su vez en práctica—, que a un nivel internacional representaban aportes que comenzaban a pesar en la música, en todas sus categorías, y que le conferían la posibilidad de participar, compartir, influenciar y hasta la de iniciar desarrollos, a la par con el resto del mundo.

A medida que esto fue acomodándose a un ritmo de mayor continuidad, lo que en la parte Ibérica se hizo más evidente a partir de la Independencia, el compositor comenzó a extender sus medios de expresión hacia

<sup>13</sup> JOAN PEYSER. *The New Music* (Dell Pub. Co. Nueva York, 1971).

órbitas fuera de la música sagrada, que hasta el momento la Iglesia española le había impuesto a cambio del sustento que le proveía. Sólo por excepción se había aventurado antes a producir, un *villancico*, un *guineo* o una *pastorela*. En tales circunstancias no había logrado establecer lazos firmes y permanentes con aquellas regiones de la música donde precisamente estaban produciéndose las confluencias, simbiosis y trasculturaciones más significativas; donde el *romance español* comenzaba a perder simetría rítmica y a teñirse del melos indígena, donde las tradiciones que rematarían en el establecimiento del *tango rioplatense*, la *rumba*, la *samba brasileña* y el *bolero*, se nutrían unas a otras abriéndose paso hacia el establecimiento de idiomas verdaderamente distintivos. En otras palabras, permaneció ajeno a la actividad de ese asombroso crisol donde se fundían las tradiciones que darían forma definitiva al jazz, de donde resurgirían ciertas prácticas instrumentales desconocidas hasta el momento en el Occidente europeo; la de los conjuntos de congas, claves, marímbulas, güiros y otras percusiones, que anticiparían con sus sonotipos e insólitas improvisaciones, todo un repertorio asociado a los más distinguidos compositores del siglo xx. Sin esta semilla es difícil explicarse cómo podrían haberse escrito obras como *Ionización* (1930) de Varèse, *Zyklus* (1959) de Stockhausen, *Toccata* (1942) de Chavez, *Anaklasis* (1960) de Penderecki, *Cantata para América Mágica* (1961) de Ginastera, *Círculos* (1962) de Berio o *Rythmetron* (1968) de Nobre.

Algunas de estas obras, como muchas otras del repertorio contemporáneo que se nutrieron del timbre y polirritmia afroamericana participaron también del embrujo orientalista que ya había motivado a Mahler y Busoni, a finales de siglo, o había impulsado a Debussy y Ravel a explorar las escalas tradicionales chinas y la vibración esplendorosa de *gamelán* javanés.

Sin embargo lo importante es que desde el momento en que el criollo americano sintió que las imposiciones del poder colonial amainaban, la necesidad de asimilar en sus propios términos y en su más amplia expresión la cultura madre europea, la de afirmar su identidad frente a las tradiciones que podían definirlo dentro de su propio medio y como parte integrante y no subsidiaria del mundo a que pertenecía, y la de estar al día, se despertaron en él con inusitada vehemencia. Esto le permitió promover un romanticismo americano casi en simultaneidad con el europeo y de allí hacer el tramo hacia el siglo xx a la par, en muchos aspectos, con el resto del mundo, y en algunos, hasta precediéndolo.

En la órbita de la ópera, este romanticismo americano se desarrolló bajo la misma influencia tutelar italiana que prevaleció en Europa. De allí surgieron un Carlos Gomes —el más distinguido de todos—, un Ponce de

León, un Morales, un Villate, un Boero y muchos otros, que no tenían nada que envidiarles a los operistas del Viejo Mundo, exceptuando los grandes. Sin embargo, lo fundamental no es reparar en jerarquías. Lo importante, desde el punto de vista social e histórico, es constatar que las Américas progresaban entonces por cauces coincidentes, cronológica y estéticamente, con los de Europa.

Mientras el brasileño Carlos Gomes en su ópera *Salvador Rosa* (1874) buscaba inspiración en la historia de la revolución napolitana contra España y en *María Tudor* (1879) en la de Inglaterra, sus primeros éxitos en Italia los obtiene con su ópera *El Guaraní* (1870), basada en un tópico indoamericano. La selección de un argumento inspirado en la América indígena, como el de esta ópera de Gomes, satisfizo el tipo de exotismo que el compositor europeo también buscó entonces. Lo confirman, entre otros, los libretos de *La Judía* (1835) de Halevy, *La Africana* (1865) de Meyerbeer, o de la misma *Aída* (1871) de Verdi. Por otra parte, así como Gomes y otros operistas del Nuevo Mundo se interesaron por asuntos de la historia europea, los de Europa se sintieron motivados por los nuestros. Es el caso de Jacques Offenbach, a quien la vida de Micaela Villegas la coqueta y escandalosa actriz de la Colonia peruana sirvió de inspiración para su ópera *La Perichole* (1868). Entre *Les Indes Galantes* (1735), la ópera-ballet en que Rameau combina lo bucólico y poético de las Indias Occidentales con sus cataclismos y terremotos y el *Bolívar* (1943) de Milhaud, pueden citarse otras que gozaron en su tiempo de algún prestigio, como *Fernan Cortez* (1820) de Spontini, o *La Fanciulla del West* de Puccini que sigue ocupando un lugar digno en el repertorio lírico desde su estreno en 1910.

La ópera, tanto en Europa como en las Américas, flotaba entonces en una especie de remanso italianizante, que la clase alta, bajo cuya ala protectora este género subsistía, se encargaba de custodiar sin abrirle compuertas hacia cauces diferentes, mientras en otros niveles, el Nuevo Mundo comenzaba a darse cuenta que del folklore campesino puro se había ya desprendido una música que penetrando por los suburbios, se había instalado en los centros urbanos y el salón. Esta existía en las formas y estilos muy definidos de las *contradanzas*, *habaneras*, *puntos* y *modinhas*, que no obstante haber cautivado al oído europeo, el compositor "serio" de este lado del Atlántico las rechazaba. Sin embargo, poco a poco comenzó a corregir rumbos, a apreciar la sustancia y vitalidad que animaba a esta música y a descubrir que en virtud de su larga y auténtica tradición emanada de nuestro suelo, es que el mundo en que él mismo existía las había aceptado como propias.

Son pocos los que antes o inmediatamente después del cambio de siglo

lograron apartarse del romanticismo prefabricado que les vino de Europa en forma de óperas italianizadas, de piezas instrumentales breves engastadas en virtuosismos, o de poemas y rapsodias a la francesa o alemana, que a veces aderezaron con epidérmicos folklorismos. Sin embargo, algunos supieron reconocer la verdadera veta y explorar el terreno cultivado por la interacción de muchas tradiciones orales —étnicas, folklóricas y populares—, que fueron generando mestizajes, estableciendo sonotipos, lenguajes y modalidades de ejecución que hoy representan al hombre americano. Así lograron producir obras que al nivel de la música culta habían de abrir caminos hacia el establecimiento de idiomas igualmente representativos. Eso sí que esto no se alcanzó sin antes haber transitado por los suelos tortuosos de todos los cambios que trajo la industrialización y el desarrollo de los medios masivos de comunicación y por las estériles zonas de muchos nacionalismos banales y patriotereros.

El impulso inicial, correspondió, entre otros, a Ignacio Cervantes con sus *Danzas Cubanas* (1875-1895), a Tomás León con sus *Ecos de México* (1880), a Juan Morel Campos (1857-1896) con su vasto repertorio de danzas puertorriqueñas, a Federico Villena (1835-1899) con sus *valse criollos* venezolanos, a Alberto Nepomuceno con su *Serie Brasileira* (1891) junto a la pléyade de cultivadores de la *modinha*, a Louis Moreu Gottschalk (1829-1869) con ese vasto repertorio interamericanista, en que están representadas las tradiciones del salón y la calle, del esclavo y el criollo de Nueva Orleans, del Caribe y el trópico sudamericano y Brasil.

Junto a estos compositores, a quienes, haciendo concesiones, los más tolerantes defensores de la música académica de la primera mitad de nuestro siglo, aceptaron a regañadientes, sería preciso poner a aquellos que probablemente los mismos habrían rechazado por considerarlos semicultos y comunes. A músicos como Stephen Foster que logró expresar con tanta frescura y vitalidad el melos popular de Estados Unidos, o como Ernesto Nazareth que tradujo con tanta percepción la sensualidad y gracia de la danza carioca, hay que reconocerles que fueron precursores de un cauce profundamente nuestro, que eventualmente sería enriquecido por el aporte de esos otros que cautivaron al mundo con su obra, como Carlos Gardel, Astor Piazzola, Cole Porter, Scott Joplin, Antonio Carlos Jobin y las huestes de músicos y poetas que han contribuido al desarrollo de los géneros adscritos a la *Nueva Canción*. En la órbita de éstos o, siguiendo sus huellas se movieron aquellos pianistas brasileños de las postrimerías del cine mudo que despertaron la admiración de Darius Milhaud<sup>14</sup>, o los violinistas rurales y los coros de fieles de las aldeas de la

<sup>14</sup> DARIUS MILHAUD. *Notes sans musique* (Juillard, Paris, 1949).

Nueva Inglaterra que con sus intencionados desajustes de afinación motivaron a Charles Ives.

De estas vecindades surgieron las primeras obras con que nuestro mundo habría de conquistar lugares espectaculares en el circuito internacional, como la habanera *Tú* del cubano Sánchez Fuentes, *La Cumparsita* de Rodríguez Matos, *Estrellita* de Ponce, *Stardust* de Hoagi Carmichael, *Cada Noche* de Agustín Lara. Fueron *best sellers* en su tiempo; cultivaron al pueblo con su melodismo fácil, sus simples soluciones armónicas, sus fórmulas rítmicas cotidianas y sus textos sentimentales; le aseguraron a las Américas un sitio de reconocimiento público que la música culta no había conseguido conquistar ni siquiera al nivel de las *élites* afines.

Fueron sus leves toques regionales, aunque fundidos a una base europea los que confirieron a esta música ese acento diferente que cautivó a la masa. En los medios urbanos del siglo XIX se desarrollaron muchas formas, productos de estratos semiintelectualizados de la sociedad que no requirieron de las vías de transmisión oral propia del folklore puesto que perduraron en forma escrita, pero que, en todo caso, constituyeron géneros dependientes del apoyo popular para su supervivencia en el patrimonio de nuestros países. Este sería el caso de la mayor parte de las formas vocales y danzas urbanas importadas de Europa, cuyo cultivo estuvo a veces circunscrito al salón aristocrático, y otras proliferó entre las poblaciones más humildes, como fue la contradanza en Cuba.

Cuando este repertorio se enfrentó con las tradiciones de la música vernácula, se inició un proceso de transculturación que condujo, tanto a la fecundación de muchas formas del patrimonio popular con elementos de la música culta, como a la conquista de las primeras etapas de un nacionalismo que habría de expandirse a todas las capas musicales del Nuevo Mundo.

La verdadera fuerza que impulsó este proceso fue el gradual desarrollo de una clase media que desde fines del siglo XIX comenzó a tomar posiciones en los destinos de cada nación y contribuyó a una creciente participación en las actividades profesionales de la música de aquellos sectores hasta el momento exclusivamente dependientes de las artes populares y el folklore. El levantamiento de la clase media, portadora de tradiciones profundamente arraigadas en el folklore de cada región, provocó en el artista erudito, una imperiosa necesidad de autoidentificación y contacto con su propio medio y generó simultáneamente un tipo de artista popular en quien se combinaban los talentos de compositor e intérprete, y hasta de autor de los textos de sus propias obras. Dependió éste de un repertorio que emanó del enfrentamiento de la danza y canción europea con nuestras propias tradiciones. Este nuevo repertorio de la música popular,

fusión en nuestro suelo de dos mundos, y a veces hasta tres y más, incluiría especies como *la sajuriana*, la *condición*, el *cuando* y el *montonero*, derivados del minuet francés; la *polka paraguaya* y el *miudinho* derivados de la polka del Viejo Mundo; el *danzón*, la *danza*, el *seis* y el *mariandá*, derivados de la *contredanse* francesa; la *ranchera* y el *jarabe*, derivados de la mazurka polaca; el *pasillo* del valse franco-vienés, también, la *canción*, el *aire*, la *tonada* y la *modinha*, y el *raqtime*, con el *blues*, tributarios del jazz, hito espléndido de una línea evolutiva que se remonta a los cantos de las plantaciones, al *cakewalk* y a las *baladas* de los ministriles sureños.

De estas, y otras cuantas especies, perpetuadas principalmente por el cantautor criollo, transformaciones regionales de un repertorio traído de París, Londres, Viena, Lisboa o Madrid, floreció una especie de neoeuropeísmo representado por la obra de un cierto número de compositores cuyas técnicas, a veces muy modestas, fueron compensadas por su imaginación y refinamiento. Produjeron ellos un tipo de danza social o pieza de salón de raíces europeas, pero que al mismo tiempo constituían ejemplos de una consciente incorporación del elemento vernáculo al pentagrama. Entre éstos hubo algunos “adelantados” de mayor profesionalismo; aquellos a quienes antes nos referimos como promotores de un nacionalismo musical —Cervantes, Gottschalk, Nepomuceno, por ejemplo—, que habría de establecerse con mayor continuidad desde el instante en que surgieran personalidades como la de Heitor Villa-Lobos, Charles Ives o Manuel Ponce, abiertas a la asimilación ecuménica de las energías vigentes, desde aquellas que vinieron de Europa vestidas de impresionismo, expresionismo o de cada uno de los “neos” de más reciente promoción, hasta las que se habían generado en el suelo americano. Con su aporte personal, ellos junto a otros compositores de generaciones posteriores, confirieron significado a un sinnúmero de recursos emanados de las fuentes tradicionales de donde se nutrieron, que a muy corto andar habrían de representar para el público, un verdadero tesoro de contenido americanista. De modo que, por necesaria y evidente que fuese la presencia del elemento vernáculo en sus obras, en última instancia fue el aporte personal del artista como individuo lo que en esencia contribuyó al desarrollo del nacionalismo en la música culta de las Américas.

Lo anterior confirma lo que planteara Manfred Bukofzer, que cuanto ha sido aceptado como típicamente francés en Debussy, finlandés en Sibelius o húngaro en Bartók y Kodaly, de hecho son sus aportes personales<sup>15</sup>. Esto es también lo que ha hecho que la obra de George

<sup>15</sup> MANFRED BUKOFZER. *Die musikalische Gemütsbewegung* (Heitz & Co. Liechtenstein, 1976).

Gershwin y Aaron Copland se identifique con Estados Unidos, la de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas con México, la de Amadeo Roldán con Cuba, la de Alberto Williams con Argentina, la de Camargo Guarnieri con Brasil, la de Humberto Allende con Chile. En sus obras, como en las de Smetana, Grieg, Borodin, Nielsen, Debussy, Szymanowski, Vaughan Williams, de Falla o Bartók, se han originado todos esos recursos que hoy hemos llegado a asociar y asignar al medio particular a que cada compositor pertenece.

Sin haber mediado la convicción y continuidad con que Aaron Copland empleó ciertas asimetrías rítmicas, síncopas y *breaks*, derivadas del jazz, o las sucesiones de simples acordes figurados con que crea la ilusión de melodías de raíces populares, éstas no habrían llegado a identificarse con la música culta de Norteamérica hasta el punto de llegar a ser éstos, y otros tantos recursos empleados por él, verdaderos sonotipos con los que nos encontramos a cada paso en los fondos sonoros de televisión y cine y en la obra de muchos compositores de generaciones posteriores a la suya en Estados Unidos.

Otro tanto podría decirse de algunos recursos empleados por el cubano Amadeo Roldán. Una vez que su música logró desprenderse del documento folklórico —que por otra parte había contribuido a darle acento cubano—, el uso reiterado de cierta polirritmia basada en superposiciones de líneas cuya independencia estaba asegurada por el empleo de modos diferentes en cada voz, pasó a ser paradigma de un lenguaje musical genuinamente representativo del Caribe, como también esa proliferación de efectos sonoros, que sobre todo en los instrumentos de percusión, Roldán fue uno de los primeros en incorporar a la música de concierto.

Dentro de esta misma línea de pensamiento podríamos mencionar esas melodías que en la música de Villa-Lobos se extienden por largos tramos soslayando las resoluciones armónicas que ellas mismas tácitamente contienen. Pese a que las raíces de este melos las encontramos en la canción portuguesa, y al hecho que la reiteración rítmica en que Villa-Lobos apoya todas sus estructuras musicales proceda del *lundú* angolés y sus derivados brasileños, fue él quien les confirió significado y les aseguró un lugar en la música culta de su país y con ello pasaron a ser verdaderos vehículos de identificación nacional.

Podrían agregarse muchos más ejemplos de esta categoría, que junto a los precedentes no harían sino probar que a estas alturas el Nuevo Mundo ya progresaba por cauces coincidentes en naturaleza, y hasta a veces en cronología, con los del mundo europeo. Esa misma conciencia nacional que fue parte medular del romanticismo francés o alemán, que se

proyectó al siglo xx asida del brazo de todos los cambios que habrían de sobrevenir de Debussy y Wagner adelante, existió también en las Américas. Se gestó en el siglo pasado a través de un proceso evolutivo muy similar al de Europa, el de una proverbial dominación italiana de la ópera, ya comentado, el del desarrollo de un virtuosismo que si allí se sostuvo en la obra de genios como Chopin, Paganini y Liszt, también tuvo sus Thalberg, Herz, Joachim y Auer, quienes fueron reconocidos en el circuito internacional como compositores y concertistas no más brillantes que Teresa Carreño, Louis M. Gottschalk o José White, de este lado del Atlántico.

Y así como los Glinka, Smetana y Grieg, tuvieron sus contrapartes en las Américas como pioneros del nacionalismo, y así como este cauce tanto en Europa como entre nosotros progresó de las etapas de un deliberado empleo de materiales del folklore a las de la asimilación más profunda de la sustancia de éste, en simultaneidad con todos los avances de las técnicas de composición de nuestro siglo; así también se abrieron caminos coincidentes en ambos mundos, por terrenos no necesariamente afines a una preocupación por lo vernáculo.

Como ya lo hemos establecido, Stravinsky y Schoenberg plantearon al mundo occidental soluciones diferentes y contrapuestas. Con el correr del tiempo estos planteamientos fueron modificándose. En parte esto se debió a cambios experimentados por estos compositores, como también a la participación de otros que adhirieron a sus postulados aportando nuevas ideas. Muchos compositores de las Américas participaron de esta evolución marchando por senderos muy personales y adelantándose a veces a Europa en el empleo de algunas técnicas afines.

Aaron Copland, Walter Piston, Virgil Thomson, Roy Harris, Samuel Barber y Marc Blitzstein habían bebido la savia stravinskyana en su contacto en París con Nadia Boulanger. Los dos primeros transitaron en un comienzo por la senda del neoclasicismo que Stravinsky había abierto en la música. Cada uno de ellos se apartó a su manera de ésta; Copland apoyado en un americanismo de acento y perfiles muy personales y Piston derivando hacia un objetivismo más cercano a Hindemith que al preconizado por el genio ruso-francés. Thomson se desvió hacia un postimpresionismo ajeno al formalismo stravinskyano. Harris hacia un nacionalismo tan brillante como exterior, Barber hacia un romanticismo de gran refinamiento y no desprovisto de raíces vernáculas y Blitzstein hacia un modernismo muy vital, portador de un mensaje sociopolítico profundamente comprometido con un vasto espectro de tradiciones norteamericanas.

Con respecto a los Estados Unidos y posiblemente, con la excepción de

México que también tuvo un despertar temprano, en la música de Latinoamérica la presencia de Stravinsky demoró en manifestarse. Si las obras de la etapa-ruso-impresionista del maestro sirvieron como punto de partida a compositores como Juan José Castro en Argentina o Silvestre Revueeltas en México, e incluso al joven Ginastera, como lo revelan sus ballets *Panambí* (1937) y *Estancia* (1941), el verdadero impacto stravinskyano procede del período neoclasicista de este compositor y afecta en la América Latina especialmente a la generación que comienza a levantarse en la década de 1940. Y, a estas alturas, la concentración en la forma como vehículo expresivo —que es propia al llamado neoclasicismo—, el embrujo y sumisión a un estricto orden y lógica musical, el desapego hacia todo lo que contenga un acento personal muy marcado en favor de un objetivismo de contenido universal, había ya atraído a muchos otros; Hindemith transitaba por este camino obedeciendo a una interpretación muy suya del atonalismo y el propio Bartók había conseguido empotrar su lenguaje de raíces húngaras dentro de un marco formal neoclasicista.

Por lo tanto, el patrocinio de una visión más objetiva e impersonal del fenómeno artístico, existía no sólo a ambos lados de la línea divisoria entre el tonalismo y atonalismo sino que se había esparcido incluso dentro de aquellas esferas donde imperaban las expresiones regionales. Nos encontramos entonces, ante un panorama muy vasto de técnicas y estéticas, de expresiones musicales que incluyen por separado y en amalgamas de señalada originalidad los planteamientos de Schoenberg y Stravinsky, las floraciones de una gran variedad de injertos de tradiciones vernáculas y europeas, al que se suma el aporte de algunos librepensadores, que se vanaglorian de su independencia de todo lo anterior, que por su parte han de abrir cauces propios y conducentes a otras amalgamas.

La presencia de Edgar Varèse en Estados Unidos antes que Schoenberg escribiese sus primeras obras dodecafónicas o que Stravinsky iniciase su aventura neoclasicista fue ciertamente proverbial. Trasladó su residencia de París a Nueva York en 1915. Atraído por el *optimismo realista* de la juventud y por la tecnología de Estados Unidos<sup>16</sup> llegó en los momentos que soplaban nuevos vientos en la música de este país. Se encontró con un grupo de compositores que se sentían libres de amarras tonales, de los metros y disposiciones rítmicas tradicionales, y se proclamaban experimentalistas e innovadores ajenos a todo sistema convencional de composición.

Charles Ives, uno de ellos había comenzado a componer antes que

<sup>16</sup> LOUISE VARÈSE-MCCUTCHEON. *Varèse; a looking-glass diary* (Norton, Nueva York, 1972).

Schoenberg, había nacido un año antes que Varèse y cuando éste llegó a Estados Unidos ya había escrito sus *Three Places in New England* (1903-1914) y sus *Holidays* (1904-1913), su *Concord Sonata* (1910), su *Segunda Sinfonía* (1902) y su *Tercera Sinfonía* (1911), acababa de completar su místico y contemplativo ensayo *The Unanswered Question* y trabajaba en su *Cuarta Sinfonía* (1916).

Cuanto Varèse comenzaba a promover en la música, un alejamiento del sistema temperado, el empleo de la microtonalidad, la incorporación de nuevos instrumentos, el pancromatismo, los racimos armónicos o *clusters* y la proscripción de la métrica regular, Ives ya los había incorporado a su música. Aunque ésta demoró mucho en llegar al público (Segunda Sinfonía en 1951, Tercera en 1945, Cuarta en 1965) su impacto en el grupo de compositores que lo rodearon o admiraron su obra, fue evidente, y rebasó las fronteras de su país natal. Siguiéron las huellas de Ives, que a pesar de haber permanecido marginado del oído público por treinta años o más, fue el verdadero pionero de su causa y de Varèse, quien mantuvo viva la llama de ésta, gracias a su más temprano reconocimiento, Carl Ruggles, prácticamente contemporáneo de ambos, y luego Henry Cowell, George Antheil y Ruth Crawford-Seeger, en una línea que con sus tortuosidades y desviaciones pasa por John Cage y llega hasta la pléyade de vanguardistas que han explotado en diferentes maneras las ideas que a comienzos de siglo formulara el adelantado de la Nueva Inglaterra.

De Ives y Varèse subsistió en Cage aquello que logró transmitirle su maestro Henry Cowell. Partiendo de allí él ensanchó el mundo de los sonidos más allá de los que hasta entonces se habían empleado en instrumentos y voz, hasta incorporar el sonido grabado y el ruido como vehículo expresivo; la improvisación la extendió hasta incorporar el albur, o *chance* para lograr, según él, una *continuidad musical ajena a las limitaciones de los gustos y memorias personales* y dependiente sólo de los sonidos a medida que éstos *ingresan a un tiempo-espacio generado por ellos mismos*<sup>17</sup>. Confirió, además, al silencio una jerarquía expresiva correspondiente al sonido. Morton Feldman y Earle Brown ensancharon el camino abierto por Cage, el segundo conquistando un lugar de señalado reconocimiento en Europa, donde compositores como Luciano Berio, Georgy Ligetti, Iannis Xenakis y Silvano Bussotti, entre otros, proclamaron también su adhesión a Cage y contribuyeron, cada uno a su manera, a perpetuar una música que respondía primordialmente a una mentalidad desprejuiciada, flexible y progresista, frente al dogma preestablecido y determinista del serialismo.

<sup>17</sup> JOHN CAGE. *Silence* (Wesleyan Press, Conn. 1960).

Dentro de este mismo espacio de la creación musical, la América Latina figuró también con algunos adelantados librepensadores y experimentalistas y otros, que si bien no podría habérselos clasificado como continuadores de ningún cauce anterior en una época y en países entre los cuales los contactos o intercambios artísticos no existían, o estaban en ciernes, por lo menos hoy, podría reconocérselos como espontáneos contribuidores. Entre nosotros el hábito generador de la mayor parte de los avances musicales lo han captado del aire nuestros compositores, han intuido su presencia y se han apropiado de ella, dentro de esa sucesión de etapas a través de las cuales todo desarrollo progresa. Así dio vigencia el mexicano Julian Carrillo, en la década de 1920, a su *Sonido Trece* como él apodó al sistema que concibiera para incorporar a la composición intervalos de 1/4, 1/8, 1/16 de tono, sin haber tenido contacto entonces con Alois Haba que al comienzo de esa década acababa de producir su primera composición microtonal, un *Cuarteto de Cuerdas* (1919).

El compositor chileno Acario Cotapos (1889-1969), otro espíritu libertario de la categoría de Ives, *buscador de estrellas*, como lo describió Neruda, llegó a Nueva York un año después de Varèse, en 1916. Allí comenzó a trabajar en una obra escénico-orquestal de motivación altamente filosófica, personal y cósmica, basada en un programa y poemas suyos. De ésta sólo terminó la primera parte, que bajo el título *Le détachment vivant*, se estrenó en el Aeolian Hall en 1918. La orientación dionisiaca de su música, la exuberante imaginación de este compositor, su desapego de todo principio constructivo, el desborde de elementos que siempre puso en juego sin una técnica que los ordenara y relacionara, se observaron en su nueva obra, como también quedó de manifiesto la fuerza de una intuición capaz de llevarlo a las alturas innovadoras de un Ives o Varèse. Sanborn Pitts en *The Globe* (abril 23 de 1918) se refiere a Cotapos como al *futurista chileno*<sup>18</sup>.

A espíritus como los de Ives, Carrillo, Cotapos y otros pocos, les cupo interpretar ya en los años de la Primera Guerra, un rasgo latente en el criollo americano, del Norte y del Sur, el de ser un indomable aventurero, promotor de *vanguardismos estéticos*, —al decir de Alejo Carpentier—, *que corresponden a los futurismos, abstraccionismos, expresionismos, surrealismos nacidos de Italia, Francia o Alemania*<sup>19</sup>. Fue el mismo espíritu que condujo a Villa-Lobos a explorar técnicas instrumentales inusitadas o a emplear

<sup>18</sup> LUIS MERINO. *Nuevas luces sobre Acario Cotapos* (Revista Musical Chilena, v. 37 n. 159, Santiago, Chile, 1983).

<sup>19</sup> ALEJO CARPENTIER. *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas* (Am. Lat. en su Música, UNESCO, París, 1971).

recursos que después habrían de generalizarse en la música contemporánea y aun, conducir a nuevos desarrollos. El dúo para flauta y violoncello *Assobio a jato* (1950) del compositor brasileño plantea el uso de una categoría de *glissandi* ascendente en sonidos armónicos, al que se habría de recurrir constantemente en las décadas posteriores. Podría mencionarse también a este respecto, el muy temprano empleo que él hizo de un tipo de conjunto instrumental mixto que habría de abundar después en su obra, desde el *Sexteto Místico* (1917) para flauta, clarinete, saxofón, arpa, celesta y guitarra, y que a muy corto andar pasaría a ser el medio de más frecuente uso en el repertorio contemporáneo. El haber a su vez, Villa-Lobos, promovido el uso de conjuntos de instrumentos similares, como los de violoncello, anticipó la extensión de éstos a los de percusión, pianos, arpas, flautas, saxofones, clarinetes, cornos, etc. A él, a Chávez o Roldán debemos reconocerles el haber incorporado a la música culta el uso de ciertos instrumentos indígenas y populares, como también, al californiano Harry Partch y otros, el haber desarrollado nuevos instrumentos afinados a escalas inauditas y adaptado otros, existentes, a las mismas.

Hasta el resurgimiento muy reciente en Estados Unidos de aquellos devotos de la repetición que se han apodado a sí mismos *minimalistas*; de Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, promotores de una música que se desplaza a través de los cambios armónicos, rítmicos, motivicos y timbrísticos más sutiles y dispersos, no había sido posible apreciar hasta qué punto esta técnica estaba ya presente en obras como la *Sinfonía India* (1935) de Chávez, el movimiento final de *Estancia* (1941) de Ginastera y, en general, en muchas obras basadas en los *ostinati* de ciertas danzas criollas y ceremoniales indoamericanas.

Pero sería desconocer una vasta proporción de la música en las Américas y del aporte que ésta ha hecho al mundo occidental, el limitarnos sólo a considerar aquellos ejemplos comprometidos con lo vernáculo o con los planteamientos estéticos de Stravinsky, con el determinismo preconizado por Schoenberg y la Escuela de Viena, o con el experimentalismo abierto de Ives y Varèse y sus derivados filosóficos y *dadaístas*. A éstos se sumaron muchas creaciones que no se prestan a ser clasificadas en ninguna de estas categorías y que al mismo tiempo responden a algunas de sus características, como también otras que habiéndose nutrido de una de éstas, se apartaron, no obstante, hasta conquistar posiciones propias.

Directamente del romanticismo, que como ya lo hemos visto, en las Américas retuvo mucho de Europa, derivaron algunas tendencias desprendidas de la sustancia folklórica, productos más bien, del concepto que los cauces de nuestra música erudita eran una extensión de desarro-

llos que habían progresado independientes de las tradiciones vernáculas y que, no obstante, se identificaban con una sociedad que ya había adquirido perfiles propios. Adhirieron a ella muchos compositores cuyas obras, pesaron por su vitalidad, profundidad e inspiración, por su solidez técnica y control, y no por lo inesperado o exótico de su aporte. Este posromanticismo, como se le ha llamado, que en Europa un Nielsen, un Elgar o d'Indy, entre otros, perpetuaron hasta la década de 1930, en el Nuevo Mundo contó con adeptos que lo extendieron hasta pasada la primera mitad de nuestro siglo. Este sería el caso de Howard Hanson (1896-1981) y Randall Thompson (1899-1984) en Estados Unidos o de Enrique Soro (1884-1954) y Alfonso Leng (1884-1974) en Chile, como el de otros compositores que ya hemos mencionado, por el hecho de haber sido proclives al documento folklórico. Perseveraron ellos en el cultivo de una música ajena al experimentalismo como vehículo en el acto de la creación, leales a los dictados de sus sentimientos y, simultáneamente, a los principios de un absoluto control formal. Estos conceptos los aplicaron cada uno a su manera, compartiendo a la vez una firme adhesión a un romanticismo mesurado, pero no por ello ausente de vuelo y pasión.

De esta línea de desarrollo se nutrieron enseguida algunos músicos de gran estatura y sólida formación, como William Schuman (1910-) en Estados Unidos, Jean Papineau-Couture (1916-) en Canadá, Domingo Santa-Cruz (1899-1987) en Chile, Rodolfo Halffter (1900-) en México, cuya obra habiendo ya superado el tipo de romanticismo tradicional de sus antecesores, se mantuvo, no obstante, dentro de su misma línea de orientación abstracta e internacional. Su contribución, lejos de haber sorprendido al mundo de la música con gestos inesperados, consistió en haberlo enriquecido con obras afines y contemporáneas a las del vasto y variado espectro estilístico dentro del cual el Occidente había operado en este siglo. De estas aguas bebieron aquellos que junto con reconocer la necesidad de un conocimiento profundo y exhaustivo de las técnicas establecidas para poder desarrollar otras nuevas y progresar, antepusieron el valor que tenía el contacto con la esencia de las tradiciones de la música culta, frente al embrujo de lo regionalista y exótico y a lo efímero de lo novedoso; como también, los que le reconocieron a la experimentación un papel meramente accesorio y no una función medular en el acto creativo, y al sistema y la técnica, una misión auxiliar y coordinadora negándole la de ser un fin.

La obra posnacionalista de Alberto Ginastera y de sus compatriotas en Argentina, Roberto Caamaño (1923-) y Julian Bautista (1901-1960), perteneció a esta categoría, como también, en Estados Unidos, la de Peter Mennin (1923-1983), Leon Kirchner (1919-) y la de Elliot Carter sin

excluir los ejemplos más "elitistas" en ésta, que no por ello son menos consecuentes con los conceptos ya enumerados. A éstos, pueden agregarse, al azar, otros compositores que no sólo se distinguen por la calidad de sus contribuciones sino que también por representar éstas, dentro de la categoría que nos ocupa, posiciones muy contrastantes. Estos son Pierre Mercure (1922-1966) en Canadá, Blas Galindo (1910-) y Eduardo Mata (1942-) en México, Gustavo Becerra (1925-) en Chile, Julian Orbón (1925) de Cuba y Héctor Tosar (1923-) en Uruguay.

Con acentos diferentes, unos por senderos más eclécticos, otros manteniendo firmes lazos con las técnicas y estéticas del momento, otros permitiéndose ocasionales incursiones por caminos desconocidos, y aun otros, comprometiendo su creación a ciertas causas sociopolíticas en boga, ayudaron al Nuevo Mundo a navegar por las aguas tortuosas del experimentalismo que se inició en las postrimerías de la Segunda Guerra y que recién en la última década ha comenzado a amainar. A medida que el cielo se despeja de nubarrones, las tenidas de vanguardia, los albures, puntillismos, charadas audiovisuales, fórmulas seriales, cultos dadaístas y otras aventuras similares, o han comenzado a encontrar un sitio en la música, o han ido disimuladamente abandonando la escena en compañía de un apreciable número de ilusos que creyeron que podían conquistar un lugar en la historia apoyándose exclusivamente en éstas.

El enorme desarrollo de la música electrónica en las últimas tres o cuatro décadas, por una parte se debe a los deterministas que han conferido al sintetizador y luego al computador poderes absolutos para seleccionar y ordenar sus materiales sonoros de acuerdo con las informaciones precomposicionales que les provean, y por otra a los librepensadores, herederos de las ideas de Ives y Varèse, que han querido abrirse paso hacia el nuevo espectro de sonidos y fracciones interválicas que la electroacústica les ofrece. Dejando a un lado las etapas precursoras de Mager, Trautwein, Theremin o Martenot, es interesante constatar que los primeros planteamientos, por lo menos en el terreno especulativo, que preconizaban el empleo generalizado del sonido electrónico, aun anticipándose a las experiencias de Schaeffer y Henry en música concreta, los hizo John Cage en Seattle, al declarar en 1937 que llegaríamos *muy pronto a producir música con la ayuda de instrumentos eléctricos*<sup>20</sup>. El visionario y filósofo no tardó mucho en emprender la gran aventura. Contemporáneamente con obras de sus compatriotas Otto Luening (1900-) y Vladimir Ussachevsky (1900-) y con Stockhausen, Maderna y Einert en Europa, Cage produjo su

<sup>20</sup> JOHN CAGE. *A year from Monday; new lectures and writings* (Wesleyan Press, Conn., 1967).

*Imaginary Landscape N° 5* (1951), en la cual empleó una cinta pregrabada. En el cono austral, un adelantado, el chileno José V. Asuar (1933-) construyó el primer laboratorio de música electrónica de la América Latina, donde montó sus *Variaciones Espectrales* (1939), obra pionera dentro de este género de composición al sur del Río Grande. Desde los años del sueño inicial de Cage, la música electrónica en el Nuevo Mundo progresó por caminos sin parangón, anticipando etapas y enriqueciendo los aportes de allende los mares, aportando medios cada vez más eficientes para generarla; desde los primeros sintetizadores que Robert Moog y Buchla desarrollaron hasta los más recientes mezcladores, filtros, osciladores, *sinkets* para la producción instantánea de sonidos electroacústicos, hasta el computador que hoy se emplea o como ordenador precomposicional o como generador de sonidos. En la medida que proliferó el establecimiento de centros para la producción de este tipo de música, aumentó el número de compositores que se expresaron sirviéndose de éstos, y de allí fueron destacándose en las Américas muchos descubridores o inspiradores de nuevos cauces. A los pioneros de la mitad del siglo habría que agregar a Morton Subotnik (1933-), Milton Babbitt (1916-) y Lejaren Hiller (1924-) de Estados Unidos, a Mario Davidovsky (1934-), Francisco Kröpfl (1928-) y Mauricio Kagel (1932-) de Argentina, Hugh La Caine (1914-) en Canadá, Andrés Gerzo (1950-) de México, Juan Amenábar (1922-) de Chile y Alfredo del Mónaco (1938-) en Venezuela.

Los nombres de muchos otros compositores que han hecho uso ocasional del aparataje electrónico podrían agregarse a los ya mencionados, como también sería necesario reconocer entre éstos, la existencia de posiciones radicalmente opuestas en lo referente al fin con que lo han empleado. Mientras Babbitt, como defensor del principio de estructuración total de la música, se ha servido del sintetizador y luego del computador para controlar por anticipado la creación en todas sus dimensiones (sonidos, duraciones, ritmos, timbres, registros y frases) Subotnik y Davidovsky, en cambio, han recurrido al medio electrónico como fuente de abastecimiento sonoro agregada a la que ofrecen los instrumentos convencionales. En otras palabras, operan ellos sobre la base de seleccionar y ordenar los sonidos que ya han producido libremente y grabado en el estudio, mientras para Babbitt el acto creador, en su mayor parte, tiene lugar antes que los sonidos se generen. Vemos entonces que, incluso dentro de esta órbita tan particular y especializada, el impacto de esas dos grandes hegemonías se hace sentir: el de la libre determinación frente al del control absoluto.

Entre esos dos polos se extiende el vasto espacio en que se mueven aquellas expresiones musicales que rehúyen una clasificación precisa,

donde muchos compositores guiados por la brújula de ese eclecticismo que es peculiar a este siglo, navegaron entre inquietudes y descubrimientos, avances y retrocesos, cambios inesperados, implantaciones, crecimientos y desvanecimientos. Y dentro de este espacio, y en algún momento, hemos visto desplazarse a muchos del nacionalismo más regresivo a los extremos del desarraigo y experimentalismo, y a otros, del dogma más rígido al albur y desconcierto, y a veces, con retornos imprevistos a los puntos de partida.

Hoy en Alemania se habla del advenimiento de un nuevo romanticismo, de una retoma de contacto con Mahler, y Bruckner; en Estados Unidos los minimalistas vuelven a la repetición hipnótica y al estatismo de la música primitiva; el pancromático Penderecki del *Hiroshima* de 1960, hoy patrocina la revitalización de la tríada y la armonía funcional, Berio se sirve de melodías populares, Gunther Schuller institucionaliza su *third stream* desde donde proclama la metamorfosis del jazz y la música erudita. En Latinoamérica el compositor habla de un neofolklorismo, de una vuelta a las raíces, de recogerse a su medio para volar de allí hacia la tierra de todos, portando su propio mensaje. Esto tiene lugar después de haber él explorado las regiones más ajenas e insospechadas del quehacer musical en busca de un acento propio, después de haber saltado al vacío para hacer la pirueta que lo distinguiera, de haberse probado toda suerte de atavíos y escudriñado cuanto rincón encontró a su paso en busca de esa singularidad que sintió, faltaba en sus antecesores del Nuevo Mundo.

Algunos encontraron la respuesta buscada en el cambio o en el retorno, otros en la confirmación, mientras otros siguieron circulando en el espacio, magnetizados por el embrujo de buscar y encontrar, desatentos —no obstante—, a la necesidad de buscarse para encontrarse y despreocupados de comunicar. Para todos estos compositores el gran público ha seguido siendo ajeno a su obra, por eso la ha dirigido a la “elite” de iniciados que puedan apreciarla, pero ésta también les ha dado muchas veces la espalda, puesto que es parte de un mundo disperso y en mutación que la influencia, en el cual las obras de arte —como lo observa tan acertadamente H.H. Stuckeschmidt—, *son mensajes despachados a direcciones siempre cambiantes*<sup>21</sup>.

Mucho de lo que sólo ayer fue de vanguardia hoy suena añejo y la savia de lo que anteayer estuvo en boga, y luego fue mirado con desprecio, hoy ha adquirido un nuevo hálito. El serialismo en la casi totalidad de sus facetas, los azares y experimentalismos dadaístas, parecen ya resortes

<sup>21</sup> H.H. STUCKENSCHMIDT. *Twentieth Century Music* (McGraw-Hill, Nueva York, 1969).

gastados. Algo ha quedado de todo, incluso de aquello que pareció obsoleto y que hoy vemos revitalizarse. Las Américas participan de ello en toda su extensión y formas, y aún más, dentro de un espectro que abarca los géneros erudito y popular, hasta el punto que la línea divisoria entre éstos ha tendido a desaparecer.

¿Quiénes representan estos cambios?... ¿Quiénes son los que vuelan en alas de los vanguardismos de ayer y que hoy, sostenidos por las mismas continúan su viaje hacia el futuro?... ¿Quiénes son los que se han mantenido volando apoyados en las tradiciones que habiendo sobrevivido las tormentas que pudieron destruirlas, hoy emergen revitalizadas?... ¿Quiénes son los que han cruzado la línea de lo popular a lo erudito, y viceversa, y han logrado comunicarse con ese mundo que se abre más allá de las facciones dirigidas de la sociedad?... ¿Nombres?... Habría algunos que ofrecer, y al hacerlo, estaríamos omitiendo otros tantos; los de aquellos que no nos han volado cerca porque no ha habido tiempo para ello, o porque acaban de emprender la jornada y aún no los tenemos a la vista. Sin embargo, las preguntas son válidas puesto que las rutas que cada una envuelve representan una realidad en las Américas. Por ellas ya hemos visto volar a un Marlos Nobre, un Lukas Foss, un Manuel Enríquez y confirmar su estatura; hemos visto remontarse a un Donald Erb, un Leo Brouwer, un Mario Lavista, un Jorge Sarmientos y un Alejandro Guarello; nos ha sido posible constatar que en ciertos géneros, como el de la *comedia musical* en Estados Unidos se han producido obras definitivas como *West Side Story* de Bernstein o las que ha escrito Stephen Sondheim; que en la órbita de la *nueva canción* y especies relacionadas, se han alcanzado niveles de un contenido poético y musical de proyecciones insospechadas.

También nos ha sido posible constatar que hoy el compositor del Nuevo Mundo, aun abriéndose a las influencias foráneas, cuenta con elementos suficientes como para transformarlas en vehículos de expresión personal.

La visión universal, humanista y mística de Olivier Messiaen, su pasión por la naturaleza y versatilidad engarzadas al rigor de sus conceptos, ha abierto nuevos caminos a la música, los que gracias al espíritu de síntesis que controla su obra, están ofreciendo posibilidades más allá del dogmatismo dodecafónico, de la dispersión experimentalista y del formalismo neoclásico. El compositor del Nuevo Mundo se ha aprovechado de esto aplicándolo a su propia naturaleza, a sus propios compromisos y mística, a su propia visión del universo y de la humanidad. Por este camino, al que han convergido todos los cauces ya señalados, en que a la presencia de Messiaen el místico universalista, se suman las de Lutoslawsky y Pende-

recki con toda su carga emocional y orientación antinormativa, la de Dallapiccola, el humanista y promotor de un serialismo libre y desprejuiciado, transita el compositor erudito nuestro, ahora sostenido por tradiciones que han adquirido carta de ciudadanía al nivel suyo, gracias a una residencia continuada por más de medio siglo en éste. De modo que aquello que preocupara a Sessions en 1950 respecto a que un *tradicionalismo en el sentido europeo* no existía en las Américas, es cada día menos válido. Sin embargo, su aseveración de que *la gran línea de tradiciones occidentales* a las cuales el compositor nuestro está contribuyendo seguirá siendo, como Sessions agrega, *el surco más fértil de nutrición para él*<sup>22</sup>.

Por lo tanto, decir que en la generación de Sessions y Copland, de Paz, Chávez y Santa Cruz la música culta del Nuevo Mundo pasó a ser parte integrante y determinante en el desarrollo de las tradiciones occidentales, no es más que constatar un hecho verificado por un repertorio cada vez más numeroso de obras altamente representativas, refulgentes y perdurables. A éste pertenecen composiciones como *Turbae* de Ginastera, *In Memoriam* de Nobre, *Elegía a Macchu Picchu* de Garrido-Lecca, *Cantos al Amor y Muerte* de Botto, *Concierto para violín y orquesta* de Cordero, *Ofrenda* de Sarmientos, *Time Cycle* de Foss, *Concierto para violín y orquesta* de Rothenberg, y otras, en que a una carga emocional menor oponen, en compensación, una profunda artesanía y embriagadora solidez técnica y vuelo, como el *Concierto para orquesta* de Elliot Carter o el *Concierto para cello y orquesta* de Donald Erb.

Me pregunto, ¿cuántas obras más podrían agregarse, aunque más no fuera para extender los ejemplos a otros compositores, a otras generaciones, a otros países?... Posiblemente muchas. De algunas ya hemos tenido referencias y para describirlas se han empleado términos que sugieren el que ellas constituyen un aporte singular a la música del Occidente. Entre otras, de Jesús Pinzón de Colombia, se me ha mencionado *Goe-Payari*, de Carlos Riesco de Chile, una obra sinfónica titulada *De Profundis*, de Manuel Enríquez de México *Ixamatl* para orquesta, de Alfonso Letelier he tenido la oportunidad de ver el manuscrito de una sólida y penetrante obra sinfónica *El hombre ante la Ciencia*, recién concluida.

<sup>22</sup> ROGER SESSIONS. *Reflections on the Music Life in the United States* (Merlin Press, Nueva York, 1956).