

La crítica como mediación cultural: Mário de Andrade y Alejo Carpentier en diálogo con los compositores contemporáneos

Mareia Quintero-Rivera

**Criticism as cultural
mediation: Mario de
Andrade and Alejo
Carpentier in dialogue
with their contemporary
composers**

Resumo: Este ensaio aborda a articulação de novos paradigmas para a música erudita em Cuba e no Brasil nas décadas de 1920 a 1940, a partir do diálogo de Mário de Andrade e Alejo Carpentier com seus contemporâneos: os compositores brasileiros Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet e Oscar Lorenzo Fernández, e os cubanos Amadeo Roldán e Alejandro García Caturla. Um exame dos escritos de Andrade e Carpentier nos jornais e revistas da época, assim como da correspondência cruzada entre críticos e compositores, nos permite indagar nos matizes dos discursos culturais da época, segundo articulados no debate público e na intimidade das cartas. No contexto da efervescência cultural de movimentos como o modernismo brasileiro e o minorismo cubano, Andrade e Carpentier propulsaram a criação musical erudita, enquanto espaço para elaborar novas representações do nacional.

Palavras-chave: crítica musical, compositores, modernismo brasileiro, minorismo cubano

Abstract: This essay discusses the development of new perspectives on art music in Cuba and Brazil in the 1920s and 1930s, which emerge from the dialogue between critics Mário de Andrade and Alejo Carpentier, and the composers of their generation: Brazilians Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, and Oscar Lorenzo Fernández, as well as Cubans Amadeo Roldán and Alejandro García Caturla. The writings about music by Andrade and Carpentier, published in newspapers and reviews of the time, as well as the crossed correspondence between critics and composers, unveil the nuances of cultural discourses of the time, as enunciated in public debates and in the intimacy of private letters. In the context of cultural movements such as Brazilian Modernism and Cuban Minorism, Andrade and Carpentier promoted art music as a space for enabling new representations of national identities.

Key-words: music criticism, composers, Brazilian Modernism, Cuban Minorism.

Cruce de miradas: Brasil y Cuba en perspectiva comparativa

La historia musical del Caribe y el Brasil guarda interesantes confluencias todavía poco exploradas por la investigación social y musicológica. Este ensayo aborda la obra crítica del brasileño Mário de Andrade y del cubano Alejo Carpentier quienes, a pesar de la distancia geográfica en que desarrollaron sus escritos, observan una llamativa sintonía en cuanto a sus perspectivas sobre la música. Intelectuales de gran influencia en la conformación de visiones sobre la cultura brasileña y cubana respectivamente, en su producción crítica y literaria afloran similares preocupaciones estéticas y sociales. En cuanto al ámbito musical, estos autores se destacan por haber mantenido una conversación ininterrumpida con los compositores de su época y por su abarcadora obra en el ámbito de los estudios musicales. Generar un diálogo entre Andrade y Carpentier, quienes en vida apenas conocieron algunos pocos textos uno del otro, nos permite reflexionar sobre ciertas zonas en que las experiencias históricas cubana y brasileña convergen. La mirada comparativa puede ser una herramienta valiosa para poner en perspectiva procesos que suelen presentarse como únicos. Cuando se trata de narrativas sobre la identidad, esto se torna crucial. Sin descartar la originalidad de las propuestas críticas y creativas de Andrade y Carpentier, este análisis busca reflexionar sobre las estrategias de los intelectuales brasileños y cubanos para proponer definiciones de lo nacional en sociedades marcadamente heterogéneas, que pasaban por acelerados procesos de cambio social y buscaban afirmar su modernidad cultural. En dicho contexto, tanto en Brasil como en Cuba la música sirvió de prisma para pensar la nación.

El universo cultural en ciudades como São Paulo y La Habana, en las décadas de 1920 y 1930, revela una efervescente trama de polémicas estéticas, debates culturales

y políticos, donde aparecen las contradicciones y sinuosidades de las representaciones sobre lo nacional que fueron articulándose en la época. La búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y un gesto de redescubrimiento de las tradiciones culturales locales marcaron una ruptura con el eurocentrismo académico de la *belle époque* y engendraron representaciones más inclusivas de lo nacional. Estas dos ciudades fueron testigo de la emergencia de movimientos culturales que tuvieron una importancia significativa en la elaboración de nuevos paradigmas estéticos en ámbitos como la literatura, las artes plásticas y la música, entre otros. El modernismo brasileño y el minorismo cubano constituyen marcos fundamentales para dimensionar la trayectoria crítica y creativa de Mário de Andrade y Alejo Carpentier, así como su relación con los compositores contemporáneos. Fue justamente en el contexto de la irrupción de estos movimientos en el escenario cultural de São Paulo y La Habana, respectivamente, que Andrade y Carpentier se estrenan en el debate público.

Para comprender las perspectivas sobre la música erudita defendidas por los críticos y puestas en práctica por los compositores jóvenes, es indispensable tomar en consideración las transformaciones que se estaban dando en la música popular y el protagonismo que géneros brasileños y cubanos alcanzaron en el seno de la industria musical internacional, desde sus albores. La capacidad de agrupaciones como *Os oito batutas* o el *Trío Matamoros* de cautivar no sólo a las audiencias locales de diversa extracción social, sino al público de las “mecas” culturales de la época, como Nueva York y París, llamó la atención de los intelectuales modernistas y minoristas, contribuyendo a provocar un renovado interés por parte de los letrados en la cultura popular.

El estudio de este período nos permite reflexionar en torno a las relaciones de alteridad en los procesos sociales y culturales del Brasil y el Caribe. En esta investigación he acuñado el concepto del *Otro interior* para examinar la postura de los intelectuales frente al universo cultural de aquellos grupos sociales al interior de las fronteras nacionales que eran vistos como *Otros* (Quintero-Rivera 2000 y 2002). Al mismo tiempo, esta noción de *Otro interior* nos permite abordar una segunda dimensión de ese gesto de redescubrimiento del universo popular y es aquella que provoca un cuestionamiento en el imaginario sobre la propia identidad. Según ha sugerido el teórico jamaicano Stuart Hall (1994), en el mundo colonial y post-colonial la otredad puede ser experimentada como “pulsación interna”. Este ensayo busca examinar cómo se articulan las visiones sobre ese *Otro interior* en el diálogo entre críticos y compositores.

Revistas, periódicos y cartas son documentos que permiten una cierta mirada antropológica a los autores y contextos culturales estudiados. Nos permiten entrever aspectos del

propio que hacer intelectual, nos sugieren motivaciones afectivas de proposiciones estéticas e ideológicas o viceversa. Son fragmentos que revelan la politonalidad de un discurso cultural que en textos de carácter programático pretende manifestarse unívoco. Felizmente Mário de Andrade y Alejo Carpentier no reservaron su pluma sólo para las “grandes obras” y nos legaron vasto testimonio de su día a día intelectual, a través de artículos, crónicas, entrevistas y, particularmente en el caso de Andrade, de una voluminosa correspondencia. Es a partir de tales documentos que este ensayo discute el proyecto de construcción de una música erudita de carácter nacional, como proceso dialógico que tiene por eje el intercambio entre críticos y compositores. Las voces de Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernández, Francisco Mignone y Camargo Guarnieri, en Brasil, y de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, en Cuba, se hacen presentes aquí no sólo por las referencias a sus obras que se encuentran en los textos críticos de Andrade y Carpentier, sino a través del diálogo epistolar que sostuvieron con los mismos. Haciendo un contrapunto entre la intimidad de las cartas y el debate crítico en el terreno público de revistas y periódicos, la trayectoria creativa de los compositores antes mencionados es examinada a través del prisma de su diálogo con los críticos.

Reconocidos principalmente por su obra literaria, Mário de Andrade y Alejo Carpentier gozaron de una intimidad con el mundo musical que data de su temprana infancia y se hace presente de diversas maneras en su ensayística, poesía y narrativa. Habiendo descartado desde jóvenes las carreras de intérprete y compositor, ambos permanecieron estrechamente vinculados al ámbito de la creación musical contemporánea y encontraron en los compositores de su generación interlocutores privilegiados con quienes dialogar sobre procesos creativos e imaginar nuevos acordes para expresar los sentidos de brasileñidad y cubanidad. Desde colaboraciones literario-musicales hasta la discusión minuciosa de la forma musical de ciertas obras, estos diálogos entre crítica y composición nos abren una vía para examinar la convergencia entre proyectos estéticos e ideológicos, así como indagar en las complejas relaciones entre arte y sociedad.

Instaurando un debate público: Mário de Andrade y la crítica dialógica

Una tarde de octubre del año 1924, la señorita Ariel, paulista, recibe en su casa una visita muy distinguida. Su criada, acabada de llegar de Goiás, abre la puerta mas no reconoce a la ilustre comitiva, integrada nada menos que por los compositores Bach, Beethoven, Schumann y Wagner. Estos genios de la música alemana venían a felicitar a *Ariel*, *Revista*

de Cultura Musical, en su primer aniversario. Después de saborear el té-mate nacional y de conversar sobre el ambiente musical de la ciudad, los invitados se interesan por conocer la música del país. Al piano, Ariel interpreta algunos *maxixes* de Ernesto Nazareth y danzas de Marcelo Tupinambá. La concurrencia se va entusiasmando y pide nuevas melodías. El criado Chico Rapadura interpreta, entonces, canciones de Catulo Cearense, acompañándose con la *viola*.

—Que ritmos! gritava Schumann.

—Que melodias! berrava Wagner.

—Que temas admiráveis! suspirava Bach.

Beethoven mudo. Ergue-se [...]

—A música popular do seu país, senhorina, é das mais belas e variadas que tenho ouvido. Faz muito bem em propaga-la. Seja brasileira do Brasil. Vocês têm a base para uma formidável escola musical que terá um cunho inconfundível. Essa escola há de aparecer um dia porque tanta musicalidade no seio do povo é indício certo da grandeza futura que eu prevejo. [...] A escola brasileira só conquistará a Europa no dia em que não fizer música europeia. Seja Feliz! ¹

Suscrita por Florestan — a todas luces pseudónimo que Mário de Andrade utilizó en algunas ediciones de la revista — la crónica donde aparece el fragmento recién citado puede ser interpretada como un manifiesto sobre el lugar de la crítica musical dentro del proyecto modernista brasileño. Ariel, más allá de encarnar el genio alado, “imperio de la razón y el espíritu sobre los bajos estímulos de la irracionalidad”, como plasmaba el influyente ensayo del uruguayo José Enrique Rodó², se presenta aquí como una suerte de mediador cultural. Es el intelectual de vanguardia, buscando instaurar un diálogo creador entre los aires de la civilización y la tierra redescubierta, rica en esencias primigenias. La prolífica obra de autores como Andrade y Carpentier presenta una amplia gama de avenidas para aquilatar el intento de trascender, desde la producción cultural, la dicotomía entre civilización y barbarie instaurada por el discurso colonial. Este ensayo se circunscribe al examen de las formas que asume tal proyecto en el diálogo entre críticos y compositores en torno a la construcción de una escuela musical nacional.

En la ficcionalización de Ariel que acabamos de describir, Mário de Andrade que fungía entonces como director de la revista, parece dibujar su propio perfil. La escena descrita revela cómo en una sociedad escindida social, racial y culturalmente, el intelectual de vanguardia procuraba revestirse de la responsabilidad de generar un espacio de convergencia entre la tradición erudita europea y la savia popular local. Sin cuestionar las jerarquías sociales, Ariel reconocía que necesitaba de sus criados “bien brasileños”, capaces de hacer admirar a los

genios europeos. Por otro lado, acudía a la voz autorizada de estos últimos para trazar el rumbo de la música erudita brasileña. Pero cabía a Ariel instaurar esa conversación y sentar sus pautas. A lo largo de su trayectoria, Mário de Andrade fue replanteando algunas de sus ideas en torno al folclore, la música popular y la creación musical erudita. Sin embargo, nunca dejó de asumir ese lugar para la crítica, como espacio de mediación cultural, de provocación, de persuasión, de legitimación, de ejercicio de autoridad.

Mário de Andrade hace su incursión en el debate público sobre la música brasileña en 1921, con artículos de peso en revistas como el *Correio Musical Brasileiro* y la *Revista do Brasil*.³ Luego, en *Klaxon*, publica sistemáticamente críticas musicales en las que destacaba la labor de algunos de los jóvenes intérpretes y compositores de la ciudad de São Paulo como Giomar Novaes, Souza Lima y Francisco Mignone, entre otros. Pero fue *Ariel*, revista de cultura musical, su primer laboratorio para desarrollar el tono y los argumentos de un discurso crítico sobre la música brasileña.⁴ *Ariel* dedicaba algunas de sus páginas a reproducir traducciones de la crítica musical europea, particularmente en torno a la música moderna, e incluía regularmente una “Carta de París” enviada por el escritor Sérgio Milliet sobre las actividades musicales en la capital francesa. De este modo, la revista viabilizaba los vínculos de la cultura musical brasileña con el ámbito artístico moderno europeo, espacio de puente que en un nivel individual Andrade ya experimentaba a través de suscripciones a numerosas revistas extranjeras. En cuanto a la discusión del panorama musical nacional, en los cinco números de la revista que tuvo a su cargo, Andrade recurrió a la creación de varias voces, diversas y dialógicas, a través de las cuales retrataba e intervenía en las polémicas musicales de la época, estrategia central en toda su trayectoria como crítico, según veremos a continuación.

El pseudónimo de Florestan, al cual ya hemos hecho referencia, apunta hacia una de las fuentes de inspiración de Andrade en el desarrollo de la crítica musical: Robert Schumann, editor en un comienzo anónimo de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*. Contra la mediocridad de compositores de música trivial, de los virtuosos y del público inconsciente, Schumann creó una liga secreta de personajes imaginarios que combatían lo que veía como falsedad del mundo musical alemán de la época. A través de las voces de Eusebius, Florestan, Maestro Raro, entre otros, Schumann inventaba diálogos que discutían elementos estéticos y presentaba los nuevos compositores. Al modo de Schumann, Mário de Andrade pretendía inaugurar una nueva perspectiva crítica en el debate musical. Tal vez por eso bautiza su sección regular de crítica musical en *Ariel* como “Crônicas em dó bemol” apuntando para una crítica en tonalidad inexistente sobre los nuevos compositores del país.

El modelo dialógico de discusión de un asunto musical a través de voces diversas — cuya elaboración suprema en la obra andradeana se encuentra en las crónicas de *O Banquete*,

aparecidas entre 1943 y 1945 — constituía asimismo la base de un libro proyectado que el autor nunca publicó y que llevaba por título: *Bucólica sobre a música brasileira*. Según expone en cartas a Manuel Bandeira y a Prudente de Moraes Neto, el libro pretendía discutir asuntos musicales como la rítmica, la orquestación, la armonización y la melódica brasileña, a través de un diálogo entre dos personajes: Sebastião y Lusitano. En esa época Mário de Andrade investigaba la obra de Ernesto Nazareth, autor sobre el cual no sólo Andrade sino otros críticos como Renato Almeida y el compositor francés Darius Milhaud habían llamado la atención como fuente de *brasilidade* para aquéllos interesados en desarrollar una música erudita nacional. Sin embargo, sumergirse en la obra de Nazareth comenzaba a mostrar a Andrade lo complicado que podría resultar el proyecto de la *Bucólica*. ¿Cómo definir los trazos de la melódica nacional, si en la obra de un compositor tan “brasileño” como Nazareth, éstos no se hacían evidentes? El siguiente fragmento de carta enviada al poeta Manuel Bandeira en 1926 da testimonio de sus cavilaciones:

Uma feita já pensei, creio mesmo que escrevi que a melodia de Nazaré era carioca e de influência portuguesa. Pois nem isso! É um pouco de alemã, valsas de Schumann, Brahms e um pouco de toda a gente. Raramente se topa com uma frase, um torneio melódico brasileiro. E mesmo a rítmica bem mais característica, inda tem um bodum forte de habanera, básica talvez do maxixe como foi do tango argentino. É uma surpresa dolorosa que se tem mudando pra ritmo de valsa ou de polca os ‘tangos’ do Nazaré. Desaparece completamente a brasilidade deles. [...]

Ando também iniciando por isso um estudo que durará a minha vida e me parece importante: quais são os torneios melódicos caracteristicamente (não exclusivamente se entende) brasileiros. Tenho já anotado alguns. Porém um estudo desses deveria ser comparativo e isso exigiria um trabalho imenso pois que em nenhuma música nacional se tentou uma especificação dessas e eu teria que fazer tudo. Enfim: se vive e isso é bom. (Andrade, 2000, p. 305)

Adentrarse en la obra de Nazareth parecía haber confirmado a Mário de Andrade la necesidad de una indagación más profunda en las fuentes de la brasileñidad. Desde su primer encuentro con el carnaval carioca en 1923, pasando por el viaje de “redescubrimiento del Brasil”, emprendido al año siguiente junto a varios artistas modernistas, a las ciudades históricas de Minas Gerais, Andrade había quedado fascinado con la experiencia de recorrer la geografía brasileña y dejarse seducir por los enigmas de la cultura popular. Planificaba un largo recorrido por el Nordeste y la región amazónica, proyecto que se concretizaría entre 1927 y 1928 en los llamados viajes del “turista aprendiz”. Además de éstas y otras expediciones por los parajes de su inmenso Brasil, Andrade utilizó el ámbito de la correspondencia para crear lazos con intelectuales de diversas regiones y, a través de ellos, expandir sus conocimientos sobre las tradiciones musicales y los giros lingüísticos de las diversas regiones del Brasil. Habiendo esbozado el proyecto de sistematizar los ele-

mentos melódicos nacionales, Andrade solicitaba a muchos de sus amigos, por medio de correspondencia, que le enviasen melodías populares y tradicionales de sus regiones para integrarlas al estudio que preparaba. El interés en este material era principalmente el de ofrecer a los compositores y artistas elementos “fidedignos” a partir de los cuales desarrollar el arte nacional. Dicho propósito queda plasmado en el texto de la conferencia proferida sobre Nazareth en la Sociedad de Cultura Artística en 1926:

Nossas modas, lundús, nossas toadas, nossas danças, catiras, recortados, cocos, faxineiras, bendenguês, sambas, cururus, maxixes, e os inventores delas, enfim tudo o que possui força normativa pra organizar a musicalidade brasileira já de caráter erudito e artístico, toda essa riqueza agente e exemplar está sovertida no abandono, enquanto a nossa musicologia desenfreadamente faz discursos, chora defuntos e cisca datas. Há uma precisão iminente de transformar esse estado de coisas, e principiarmos matutando com mais frequência na importância étnica da música popular ou de feição popular. [...] Se deve de registrar tudo o que canta o povo, o bom e o ruim, mesmo porque desse ruim ninguém sabe tudo o que pode tirar um bom. (Andrade, 1963, pp.129-130)

Entre 1926 y 1928, al tiempo que emprende un primer esfuerzo sistemático de recolección del folclore musical, Mário de Andrade estrecha su relación con los compositores que despuntaban en el panorama nacional. Inicia correspondencia con los cariocas Luciano Gallet y Lorenzo Fernández, cultiva el diálogo con Villa-Lobos, a quien había conocido en los tiempos de la *Semana de Arte Moderna* en 1922, y comienza una amistad con el joven compositor paulista Camargo Guarnieri. Abandonando el placer literario que se esbozaba en el proyecto inicial de la *Bucólica*, Andrade decide publicar un libro “útil”, dirigido prioritariamente a los compositores. Éste sería el *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), el cual discutía los parámetros para la creación musical nacional en el ámbito de lo erudito, exponiendo las características rítmicas, melódicas, armónicas, de instrumentación y forma que el autor observaba en la música popular, brindando ejemplos de su utilización en obras eruditas. En la segunda parte del mismo, ofrecía la transcripción de melodías populares de diferentes regiones del Brasil recogidas por el propio Andrade o por colaboradores de distintas localidades del país. Las repercusiones que tuvo el *Ensaio* extrapolaron las expectativas iniciales de su autor. Según ha observado Arnaldo D. Contier: “Esse texto transfigurou-se num verdadeiro manifesto, que foi lido e discutido durante décadas pelos compositores, críticos e historiadores preocupados com a proposta de incorporação do popular no nacional, com o fito de se criar um polo cultural independente dos centros europeus. Essa obra pode ser considerada como a *bíblia* ou o *livro de cabeceira* de muitos artistas brasileiros de 1930 a 60, aproximadamente” (Contier, 1988, pp.141-142).

El tono categórico del Ensaio marca un momento en que Andrade consolida su lectura interpretativa de la evolución de la música brasileña y traza un programa de acción, afianzando su voz crítica como una autorizada. El diálogo íntimo con los compositores, como veremos más adelante, muestra los caminos que cimentaron esa voz crítica, así como sus quiebres, fisuras y silencios.

Ritmos que cruzan el Atlántico: Alejo Carpentier interlocutor de América en París

Pocos meses después de instalarse en París, en el año 1928, Alejo Carpentier aprovechaba la oportunidad que se le brindara de seleccionar los discos que compondrían la trilla musical de una película surrealista de Robert Desnos y Man Ray, para someter la música popular cubana al examen de los cultivados oídos franceses. El público asistente al Estudio Ursulinas estaba formado por distinguidas figuras del ámbito cultural parisino entre las que no faltaba el padre del surrealismo André Breton. Ajenos al experimento del joven cubano, éstos reaccionaban entusiasmados:

La chambelona comenzó a sonar en medio de la estupefacción general. "Son cantos indios", decían algunos... Pero, cuando terminó el segundo disco —Yo no tumbo caña —, el entusiasmo de los espectadores fue tal que interrumpieron bruscamente nuestra partitura reclamando estrepitosamente el bis. (Carpentier, 1994, p. 259)

Publicada en la revista habanera *Carteles*, la crónica que detalla dicho acontecimiento inaugura la sucesión de escritos que Carpentier enviara desde París a La Habana narrando las conquistas de la música cubana en el ambiente cultural moderno del Viejo Continente. El citado artículo "La música cubana en París" daba cuenta también de cómo se abría camino en la capital francesa la obra de dos jóvenes compositores cubanos: Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. El escrito revela que además de discos de sones y charangas, Carpentier había traído en su maleta de escritor polizón⁵, partituras del amigo y colega minorista Amadeo Roldán. Habiéndoselas mostrado al compositor y director francés Marius François Gaillard, además de un compromiso de dirigir las mismas en París, había obtenido de éste elogiosos comentarios para Roldán. De otra parte, el escritor servía entonces de anfitrión y guía al compositor García Caturla, quien recién llegaba a la ciudad con la intención de estudiar y adquirir los conocimientos técnicos de los que carecía, siendo un creador básicamente autodidacta. Sobre éste, Carpentier relata el entusiasmo genuino de la reconocida profesora de la Escuela Normal de Música, Nadia Boulanger con las obras y el talento de su nuevo discípulo García Caturla.

Apelando a la autoridad de estas dos reconocidas figuras del mundo musical francés, Carpentier sustentaba las posiciones que había venido asumiendo en las batallas culturales de La Habana. “¡Ni Marius François Gaillard, ni Nadia Boulanger se equivocan! ¡Conocen demasiado el ambiente para querer hacer el ridículo!” (Carpentier, 1994, p. 265). La acogida de los ritmos populares cubanos por parte de la intelectualidad francesa y el reconocimiento de Roldán y Caturla por los círculos de la música moderna constituían, por un lado, el fruto de su labor de interlocución y, por otro, evidencia de la resonancia de sus perspectivas estéticas en los ámbitos de la modernidad europea.

Carpentier se había estrenado como crítico musical en 1923, publicando regularmente en las páginas de periódicos y revistas de La Habana, como *La Discusión*, *El Heraldo*, *Chic*, *La Nación*, *El país* y más tarde en *Carteles*, *Social* y *Revista de Avance*, entre otras. En sus primeros escritos, además de reseñar los conciertos de las recién fundadas orquestas Sinfónica y Filarmónica, Carpentier se preocupa por presentar al público cubano la obra de los principales compositores modernos europeos, como Debussy, Stravinsky, Ravel, Satie, Milhaud, Albeniz, Falla, Turina, y Schoenberg, entre otros. Es justamente a partir de las perspectivas de uno de esos compositores, el francés Darius Milhaud, que Carpentier esboza sus primeras ideas en torno al programa de una escuela de composición musical cubana. En una reseña, publicada en 1925, de una conferencia proferida por Milhaud en la Sorbona sobre el jazz y su influencia en los compositores contemporáneos, el escritor avanza la posibilidad de aprovechar la riqueza polirrítmica de géneros cubanos, como el *son*, en la composición erudita:

Este interés marcado de los artistas modernos por esa nueva escuela de ritmo, que lleva forzosamente a un discurso sonoro rudo, franco, de contornos angulosos, me ha obligado a pensar más de una vez en el inmenso tesoro que malgastamos al no utilizar los más ricos recursos de nuestra música nacional. [...] Si los compositores franceses que se interesan tanto por la escuela de ritmos del jazzband conocieran nuestra música típica, quedarían seguramente deslumbrados. El ilustre Igor Stravinsky, al utilizar en Bodas los elementos de una enorme batería combinando tres o cuatro ritmos alrededor de una línea vocal reducida a su más simple expresión, no ha perseguido en el fondo, más efectos que los obtenidos rudimentariamente por nuestros sones (Carpentier, 1994, pp.228; 230)

Con este artículo precursor Carpentier abre un campo de posibilidades al diálogo cultural entre la música cubana y la modernidad europea. Sin embargo, la fecundidad de dicho diálogo presuponía el conocimiento de esas fuentes musicales hasta entonces inexploradas. Los escritos de Fernando Ortiz — quien había penetrado en el universo de las tradiciones culturales afrocubanas inicialmente por motivos de investigación en criminología — sirvieron de punto de partida para los artistas e intelectuales minoristas como Carpentier. Las manifestaciones de la cultura popular que hasta entonces habían sido

desdeñadas partiendo de perspectivas eurocéntricas y racistas, pasaban a ser vistas ahora como portadoras de los elementos de una estética moderna y autóctona. Las visitas de los minoristas a los parajes de la cultura popular afrocubana no se hicieron esperar, según atestiguan algunas crónicas publicadas en las revistas de la época.

La labor de difusión de la música cubana en París asumida por Carpentier como una misión, fue precedida por algunos escritos de intelectuales franceses en torno a la misma. El surrealista Robert Desnos, amigo y colaborador íntimo de Carpentier, había publicado un artículo lleno de referencias exóticas que buscaban acentuar el surrealismo nato de la cultura cubana:

Carrefour d'ambitions, Cuba est aussi un carrefour de races, mais, de ce mélange même, elle tire une originalité profonde. [...] Nous sommes à la plage de L'Havane, pas très loin de la ville, et cependant dans un lieu désert [...] la musique commence, sauvage et tendre, parfois tragique, souvent triste, souvent exaltée, toujours aphrodisiaque. Sous le ciel étoilé, les nègres sont possédés par la musique. Tout à l'heure ils en seront ivres et moi-même je sentirai un furieux besoin de me mêler à eux, de danser avec eux, tant cette musique possède de surprenant sorcellerie.⁶

Sin cuestionar el tono estereotipado de los escritos de franceses como Desnos o Paul Morand sobre la cultura cubana, pero hasta cierto punto distanciándose del mismo, Carpentier logra proyectarse en el medio intelectual francés como una voz autorizada en torno a la música y la creación cultural cubana e incluso la latinoamericana. Entre 1928 y 1936, el autor acompaña la penetración en París de músicos cubanos como Ernesto Lecuona, Rita Montaner, Moisés Simons, Lydia de Rivera y la Orquesta Castellanos, entre otros. Mantiene un interés particular en el desarrollo musical de Roldán y García Caturla, apoyando la difusión de su música en Europa, desarrollando un diálogo crítico con los mismos y reseñando todas las presentaciones de su obra en París. Además, muestra especial afición por las composiciones modernas de otros artistas latinoamericanos, como el brasileño Heitor Villa-Lobos. Por otro lado, esos años de exilio también le permitieron al escritor colaborar en proyectos escénico-musicales con compositores franceses como Marius François Gaillard, Edgard Varèse y Darius Milhaud.

Debates en la intimidad: crónicas de una correspondencia fecunda

La correspondencia que Mário de Andrade y Alejo Carpentier sostuvieron con los compositores contemporáneos constituye un espacio precioso para indagar en las formas que asumió su escritura en el diálogo íntimo, así como para contextualizar algunas obras de

importantes creadores como Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet y Lorenzo Fernández en Brasil, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en Cuba. La diversidad de asuntos abordados, la variedad de tonos que se advierten en el intercambio epistolar, las propias diferencias en el carácter de la relación de los críticos con cada uno de los compositores mencionados, hace difícil la tarea de apuntar algunas observaciones comparativas al conjunto de estos documentos. Por otro lado, cabe señalar que la voluminosa correspondencia consultada⁷ también dialoga constantemente con el vacío de las cartas a las que no tenemos acceso por estar perdidas o guardadas, de aquéllas que tuvieron continuidad en encuentros personales no registrados en la correspondencia, del propio silencio que por momentos impera entre amigos.

Aún a riesgo de generalizar, quiero destacar a continuación tres registros discursivos que distingo en el diálogo íntimo de las cartas entre críticos y compositores: 1) el registro en que prima la relación escritor-compositor en cuanto pares y colegas de generación hermanados por afinidades estéticas; 2) aquél en que prevalece la relación crítico-compositor, donde el lugar del compositor en el diálogo oscila entre las posiciones de genio superior y de alumno subalterno; y 3) aquél en que se instaura un intercambio colaborativo de mayor intimidad. A estos tres registros fundamentales, se suman otros de carácter más puntual, como el del crítico actuando en carácter de agente promotor de la obra de sus colegas compositores — lo que se advierte más claramente en Carpentier—o el del intercambio de materiales e informaciones relativas al folclore musical. Veamos, a continuación, algunos ejemplos de estas diversas tonalidades del diálogo epistolar, procurando analizar de qué modo contribuyeron para la conformación de visiones compartidas sobre la composición musical erudita en Brasil y Cuba respectivamente.

Entre afinidades estéticas, camaradería generacional y autoridad crítica: el diálogo de Andrade con Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet y Lorenzo Fernández

Los cariocas Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Luciano Gallet (1893-1931) y Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) integraban lo que Mário de Andrade denominaba a la altura de 1928 el “Grupo de los Tres”, a quienes distinguía por abandonar el “electicismo internacional de la composición sin carácter étnico” y haber “enderezado” la música hacia una creación, en palabras del crítico, más nacional y más justa.⁸ La relación entre Andrade y estos tres compositores tuvo como punto de partida la afinidad de proyecto y la admiración tanto del

escritor hacia la obra musical de sus colegas, como de los compositores hacia la creación literaria andradeana. Esta sintonía estética se hace evidente a través de dedicatorias, reseñas publicadas en la prensa de la época y del diálogo epistolar. Sin embargo, el ejercicio de la crítica musical, colocaba a Andrade en una posición de autoridad que éste aprovechó en su intercambio epistolar, poniendo en marcha maniobras discursivas diversas, dependiendo de quién fuese su interlocutor y de cuál fuese el fin deseado.

En el caso de Villa-Lobos, su vínculo con Mário de Andrade data de la *Semana de Arte Moderna*, celebrada en São Paulo en 1922. Con dicho transfondo, el sentido de camaradería generacional sienta el tono de las cartas que se intercambian al año siguiente. La primera misiva del compositor, enviada desde París, da cuenta de la musicalización del poema de Andrade "A menina e a canção", instrumentado para violín y canto. En la misma comparte con el crítico algunos de los elementos del lenguaje musical de la pieza, destacando el hecho de que en ciertas instancias las líneas del violín hacen recordar el sonido del tradicional *cavaquinho*. Además, le participa la intención de la soprano Vera Janacopulos de interpretar la pieza en su próximo recital en la capital francesa. Por su parte, Andrade le responde en un tono camarada, pero filtrando de alguna manera su mirada de crítico y orientador estético:

Villa querido:

Tua carta, que prazer. Tua carta triunfal. Vejo que estás com o verdadeiro espírito que eu te desejava. Coragem e entusiasmo a que nenhuma pieguice e restrição desses franceses abaterá. Bravo.

Estou louco pra ver e ouvir "A menina e a Canção". Sou feliz em saber que de alguma coisa te serviram esses meus versos. Que bela coisa deves ter feito! (25/9/1923)

A través de sus cartas Villa-Lobos se muestra un entusiasta admirador de las creaciones literarias de Andrade. Elogia vehementemente el poemario *Losango Cáqui* y solicita nuevos escritos del amigo sobre los cuales trabajar. Más adelante, entusiasmado con *Macunaíma*, propone al escritor desarrollar un bailado sobre uno de los capítulos de la obra. La dedicatoria del *Choros n.2* para flauta y clarinete, compuesto en París en 1924, no sólo confirma la admiración de Villa-Lobos por el escritor, sino que, según anotaron José María Neves (1977) y Arnaldo Contier (1988), revela la sintonía estética de la serie recién inaugurada con las ideas que Andrade comenzaba a esbozar sobre la *brasilidade* en la música erudita.

En esos años la música de Villa-Lobos verdaderamente inspiraba al crítico. A pesar de considerarlo genial en sus creaciones, el carácter excesivamente individual — tanto de sus procedimientos musicales como de su personalidad — preocupaban a Andrade, quien

entendía que en la etapa que se vivía de “normalización” de la creación musical brasileña era fundamental un espíritu colectivista con el cual cimentar una Escuela Nacional. Sin renunciar a su papel de orientador-provocador, Mário de Andrade evitaba el cuestionamiento frontal con Villa-Lobos, procurando incidir indirectamente en sus caminos creativos. Una carta de 1924 destinada a su buen amigo el poeta Manuel Bandeira ofrece algunos indicios de cómo Andrade percibía en el compositor un genio musical que, sin embargo, poseía poca o ninguna conciencia ideológica de su arte:

Vê se te resolves a vir pro concerto do Villa. Estive ouvindo umas coisas do Noneto e da peça para piano e orquestra. Fantástico. Se estiveres aqui eu te mostrarei as maravilhas que tem lá dentro. O que é mais engraçado é que o Villa está fazendo justamente o que nós queremos e o Z não quer — Primitivismo pau-brasil. Não conte pro Villa isso. Era capaz de fazer música universal e integrar-se no Cosmos. (Andrade, 2000, p. 172)

Años más tarde a la altura de 1940, otra carta — esta vez a su discípula y colaboradora Oneyda Alvarenga— pone en evidencia las formas en que Andrade hilvanaba su papel de orientador estético frente al afamado compositor:

[...] É curioso: quando eu escrevo uma crítica estou sempre pensando no artista criticado e nos outros artistas da mesma arte. [...] Quero dizer: não viso iluminar um público mas salvar o artista. [...] eu quero que a minha palavra ‘sirva’, que a minha crítica produza o máximo de rendimento didático. D’áí eu fazer muitos esforços, até os da representação teatral, pra me impor aos artistas. E como sei, de longa prática, que essas crianças só respeitam quem demonstra conhecimento técnico, muitas vezes sem necessidade pessoal nenhuma enfeito uma passagem com um berloque bem bonitinho, que eu sei vai produzir um efeito decisivo no aluno... que não sabe que está sendo meu aluno, mas que, me respeitando, insensivelmente vai aprendendo comigo. E às vezes, franqueza, tenho dado golpes admiráveis de segurança. As Cirandas e em conseqüência as Cirandinhas, sem dúvida das coisas mais geniais do Villa, ele as deve a mim. Fui eu que observando certa resistência no Villa em aceitar o aproveitamento folclórico, observando a dificuldade de construção formal dele e outras coisas assim, escrevi uma carta de pura mentira pro Villa, me dizendo encantado com as obras de Allende, um chileno que eu fingia descobrir no momento [...] fingindo uma admiração danada pelo homem, que ia escrever sobre ele, coisas que, eu sabia, deixavam o Villa sangrando em sua imensa vaidade. Mas a esperteza maior foi, em seguida, fingindo amizade subalterna, pedir a ele que me escrevesse uma peças de meia-força pros meus alunos de piano. Como sempre nenhuma resposta [...] Mas poucos meses depois vim no Rio [...] E ele imediatamente: ‘Olhe, vá lá em casa! tenho umas coisas pra você. Bem! não é nada daquilo que você me pediu!’ E sorriu com arzinho superior meio depreciativo. Eu fui e eram as Cirandas. E era exatamente o que pedira, o que tivera a intenção de provocar no Villa, embora estivesse longe de imaginar Cirandas. (Andrade, 1983, pp. 282-283)

A pesar de que el objetivo de Andrade era incidir en la creación musical de Villa-Lobos y no necesariamente en su discurso, éste respondía no sólo dando noticia de sus nuevas composiciones — justamente en la línea que el crítico esperaba — sino elaborando una

interpretación de su trayectoria musical presentada como una búsqueda por liberarse de la técnica europea. En carta de 12 de abril de 1926, afirmaba:

Atualmente, estou escrevendo coisas que te vão interessar muito. Além das séries dos "Choros" (que já vão a 14), os "Cinemas", (que são 6) que já tens pelo menos notícias, escrevi uma longa série de 20 peças cujas formas e processos novos dei o nome de "Cirandas". São todas para piano ou pequena orquestra; e por fim, uma outra série para canto e piano, intitulada "Serestas".

Em tudo isso, venho completando o meu velhíssimo programa de escrever música regional, ou melhor, de escrever a música deste grande país, sem estilizá-la, nem harmonizá-la, nem tão pouco adaptá-la, no ambiente da técnica musical européia, tão diferente da nossa, que é vivida há séculos nos nossos choros.

*É verdade que até a minha Prole do Bebê n. 1- (1918), escrevi dentro da técnica européia, vários temas inteiramente brasileiros, porém sempre estudando a forma que pudesse ver-me livre desta influência cascuda. Já no meu **Quarteto simbólico**, comecei a me ver livre desta terrível peia, acordei no meu Sexteto Mixto (1921), sacudo por completo as asas, e realizo as minhas duas (queridas) Sinfonias Indígenas ou Selvagens (1922)- das quais nasceram os meus, **Nonetto, Malazarte, Os Choros, Cinemas, Cirandas, Serestas** e não sei o que será mais do teu Villa-Lobos.*

A diferencia del tipo de discurso seductor e indirecto que Andrade ensaya con Villa-Lobos, en Luciano Gallet y Lorenzo Fernández el crítico encontró interlocutores que se mostraban ávidos a recibir consejo y orientación. El diálogo con Andrade parece haber tenido un peso significativo en sus decisiones estéticas, al menos durante algunos años. En ocasiones éste provocaba entusiasmo por la labor creativa, en otras desasosiego, como revelan los siguientes fragmentos de cartas de Gallet y Fernández respectivamente:

Mário amigo. A sua carta foi para mim prodigiosa. Causadora de satisfação como poucas tenho tido. [...] Tive a sensação de encontrar um amigo [...] de igual a igual. [...] Por causa da dita, vieste embaralhar as resoluções — disposições do momento. Tinha resolvido deixar em sossego a música, a composição, até... nova ordem. E vieste atirar-me a um balanço retrospectivo do meu eu musical. Buli papeis, analisei oito anos de trabalho anterior, muito bem guardado, que nem eu sabia o que lá andava, e fizeste-me descobrir coisas pasmosas. Conclusões inesperadas. Resultado — Estou preparando, desde domingo último, a atrapalhada toda, pondo em ordem, documentando, esclarecendo horizontes e resultados obtidos. E farei chegar às tuas mãos. Pobre Mário, que perspectiva! Talvez chegue a interessar-te. (5/9/1926)

Meu caro Mário

Socorro! Socorro!!

Socorro!!!

Estou no mato sem cachorro!

Socorro!!!!

Estou pedindo socorro a você, caro amigo, pela sua carta. Li, reli, trelí e... cada vez entendo menos. Você diz que a minha arte funcionando socialmente perdeu a personalidade (Aí eu fiquei muito triste) mas logo após você diz que esse é também o seu caso (Aí eu fiquei muito contente, mesmo). Agora pergunto eu: isto é paradoxo? Pois se você diz que eu estou no seu caso (antes fosse) e eu acho você tão original, como é que você quer que eu entenda isso. Não posso e por isso peço socorro, para que você me explique mais detalhado e mais claro. [...]

Esse período me fez pensar muito. Será que eu estou retrogradando? Fiquei, sinceramente, impressionado. Ah! você não sabe a falta que me está fazendo. Se você estivesse aqui no Rio, nós conversaríamos muito. Nós, Artistas, por estas paragens, vamos ficando insulados, atrofiados. Não temos quase com quem trocar idéias. E depois o trabalho é extenuante. (24/10/1928)

Gallet y Fernández —al igual que Villa-Lobos— dedicaron a Andrade alguna de sus composiciones más significativas. Tal vez aquéllas donde reconocían afinidad estética con las ideas del crítico. Éste fue el caso de la *Suite Turuna* de Gallet y de la *Suite Sertaneja* de Fernández, de 1926 y 1927 respectivamente, justamente en la época en que cada uno iniciaba con Andrade el diálogo epistolar. En el caso de la *Suite Sertaneja*, según explicaba el compositor en carta al amigo paulista, la pieza presentaba musicalmente una metáfora del artista brasileño despertando a su destino. Entre una fuga que representaba el pasado y una pesadilla futurista en la cual aparecen todos los temas de la Suite cada uno en un tono diferente, el artista encontraba en el folclore el verdadero camino para guiarle sus pasos hacia la realización del “vasto edificio de la música brasileña.” (Carta de 25/1/1927)

También musicalizaron algunos de sus poemas — como *Lenda do Pai do Mato* por Gallet y *Toada para você*, compuesta por Fernández sobre el poema “Rondó para você” — y vislumbraron proyectos colaborativos de bailados, que no llegaron a concretizarse. Luciano Gallet y Mário de Andrade compartían el interés por la investigación del folclore musical y su aprovechamiento erudito. El crítico admiraba el esfuerzo sistemático emprendido por Gallet en esas lides y su actitud respetuosa frente a los documentos populares, razón por la cual le confía a éste los materiales folclóricos que había recogido del Bumba-meu-boi, una de las manifestaciones populares que más admiraba y a partir de la cual proyectaba posibles bailados y composiciones corales. El primer acercamiento a esta idea se concretizó en la *Suite Nhô Chico* para piano de 1927, aunque la aspiración a una obra de envergadura basada en el Bumba, quedaría en el tintero. La prematura muerte de Gallet interrumpió una relación de colaboración intelectual y artística que recién comenzaba. En el caso de Lorenzo Fernández, compositor que a fines de la década de 1920 Andrade destacaba por su papel de “sistematizador” de un lenguaje musical brasileño, la relación entre ambos parece haberse enfriado a mediados de la década siguiente.

De la crítica y la mentoría a la colaboración íntima: el diálogo de Andrade con Francisco Mignone y Camargo Guarnieri

La relación de Mário de Andrade con los compositores paulistas Francisco Mignone (1897-1986) y Camargo Guarnieri (1907-1993), fue más prolongada e íntima que con los anteriores. Su correspondencia cruzada no sólo revela los momentos de sintonía estética y camaradería, sino que también es testimonio de los impases, frustraciones artísticas, desentendidos y reconciliaciones. El caso de Mignone, colega de estudios en el Conservatorio Dramático Musical de São Paulo, es particularmente interesante para examinar tanto las consistencias como las oscilaciones en las posturas críticas de Andrade y su repercusión sobre los compositores contemporáneos. Partiendo de un distanciamiento estético en sus años juveniles, Mignone terminaría siendo el colaborador más íntimo de Andrade en proyectos escénico-musicales.

Para Andrade, este compositor de ascendencia italiana desde el inicio de su trayectoria exhibía las principales taras que enfrentaba el desarrollo de una música erudita nacional: el internacionalismo; la propensión a lo operático; la facilidad imitativa; el brillantismo; el uso de lo "excesivamente característico", entre otras. A pesar de estas predisposiciones negativas, ante los ojos del crítico, su vasta cultura musical, voluntad de estudio, prodigioso dominio de la técnica, así como su contacto juvenil con la música popular brasileña — cuando actuaba como pianista en los cines de la ciudad y firmaba sus *tangos*, *valeses* y *maxixes* con el pseudónimo de Chico Bororó — hacían de Mignone un creador que prometía grandes conquistas para la música erudita nacional.

A pesar de haber escrito sobre Mignone en sus primeros tiempos como crítico en *Klaxon* y *Ariel*, éste prácticamente desaparece de los textos de Andrade en la segunda mitad de la década de 1920. Llama la atención, por ejemplo, el silencio que impera sobre el mismo en el *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928. Con el estreno de la *1ª Fantasia brasileira* para piano y orquesta en 1931, Andrade vuelve a interesarse por las creaciones de su colega, quien a los ojos del crítico encarnaba como ningún otro compositor de su generación el dilema entre internacionalismo y *brasilidade*. En 1934, comentando la *Terceira fantasia brasileira para piano*, Andrade hace explícita su interpretación de la encrucijada musical del compositor:

Está claro que Francisco Mignone está cheio de saúde e passa muito bem, obrigado. Mas que trágica, dolorosa mesmo, me parece ser a sua luta interior. Francisco Mignone se debateu e sempre se debate. A sua personalidade dramática transparece mesmo em suas obras sinfônicas. [...] Porém, Francisco Mignone nasceu no Brasil. Lutou, se debateu, fez óperas, fará óperas mais, porém, aos poucos foi obrigado a conformar a sua personalidade, abandonar a espécie mais natural dela, e hoje Francisco Mignone escreve pra câmara ou pra sinfonismo. (Andrade, 1993, pp.181-182)

El intercambio epistolar continuo entre Mário de Andrade y Francisco Mignone abarca los años de 1934 a 1945, con un lapso entre mediados de 1938 e inicios de 1941, periodo en que el escritor vivió en Río de Janeiro y durante el cual intensificó su amistad con el compositor y su esposa, la cantante Liddy Chiafarelli. La primera carta que Mignone envía al crítico parece haber tenido la intención de aclarar la opinión de éste en torno a su pasado musical y sus tendencias creativas:

Noto na sua crítica a persistência de um erro 'seu' quanto a minha vida retrospectiva e anterior de estudante e, depois, de titubeante artista. Infelizmente a pouca convivência que tive consigo e o interesse maléfico de alguns 'antigos amigos' fizeram deparar 'sempre' em você um Mignone melodramático, grialhão, lacrimoso [...] A minha educação musical foi feita por mãos italianas tanto aqui que na terra de Mussolini e ciente ou inconscientemente fui atraído na órbita dos que fazem arte a base de berros e marretas. Carlos Gomes também com o seu fenomenal temperamento não fugiu desse cerco. Felizmente os tempos nos quais vivemos conseguiram tempestivamente abrir meus olhos [...] às verdadeiras vias para onde, há muito deveria ter trilhado.

Garanto [...] que nunca me senti à vontade escrevendo óperas. Lembro-me da minha revolta antes de compor o "Contratador dos Diamantes". A insistência do professor de composição em São Paulo [...] O sucesso efêmero colocou-me durante um curto lapso de tempo na bifurcação entre a matéria e espírito. O instinto protestava. A própria "Congada" é uma manifestação altissonante disso. [...] Não conseguia desvencilhar-me... lá estava ainda qualquer coisa que não era meu!... As "Fantasias" foram, creio, o primeiro estilo de revolta em via de sucesso, ou melhor, de sossego espiritual. Hoje [...] sei onde quero chegar. [...] Essa aspiração que me vinha dos primeiros trabalhos escritos para piano e que eu apresentava com pseudônimos vários porque, diziam, a música brasileira era arte que envergonhava. Estou, por isso, colecionando todas as obras desse período para, mais adiante, as publicar a título de curiosidade e para demonstrar a inutilidade de maestros estrangeiros na nossa terra ou melhor da necessidade de abrasileirar os que desejam viver e trabalhar aqui. (13/5/34)

A pesar de las advertencias del compositor, Andrade continuaría insistiendo en el asunto de la pugna interior en Francisco Mignone, interpretación que, según apunta Arnaldo D. Contier (1997) la crítica posterior también reprodujo. Alejado definitivamente de la ópera y sumergido en la exploración de la temática brasileña, la obra de Mignone no se salvará, sin embargo, de la crítica andradeana. Durante la década de 1930, ésta se centrará en el asunto de lo que Andrade denominara "excesivamente característico". Habiendo colaborado exitosamente en la creación del *Maracatu de Chico-Rei* (1933), ballet con libreto de Andrade y música de Mignone, el compositor se interesa por continuar desarrollado juntos trabajos coreográficos con temática afro-brasileña. En vano insiste en que Andrade le envíe un libreto para convertir en bailado la obra *Babaloxá*, pieza sinfónica basada en poemas de Jorge de Lima y estrenada en 1937. La temática afro-brasileña es retomada nuevamente en el ballet *Leilão* con libreto de Vaslav Veltchek sobre los mercados de esclavos en el Brasil imperial. El crítico, sin embargo, insistía en la necesidad de desarrollar obras de mayor "alcance nacional"

y dejar de “remover la batucada” que encerraba una “riqueza muy pobre por su exceso de carácter” (Andrade, 1963, pp. 312 y 351). Una reacción más extrema al “negrismo” del ballet de Velrchek vendría de las autoridades municipales de São Paulo, según anota Mignone en carta al crítico del 1 de septiembre de 1941: “A representação do meu *Leilão* foi adiada ‘sine die’ por ordem de Prestes Maia que não quer ‘negros’ em cena!”.

Sugerencias de títulos y temáticas, discusiones sobre la forma musical y otras cuestiones estéticas, así como intimidades sobre los procesos creativos, marcan la correspondencia entre estos dos amigos, sobre todo en la década de 1940 hasta la muerte de Andrade. El siguiente fragmento de carta del 13 de julio de 1941 sobre el ballet *O Espantalho*, con libreto de Vera José Olímpio e inspirado en dos cuadros de Portinari, revela los matices del diálogo entre compositor y crítico:

Desta vez trabalhei da maneira mais livre possível. Não me incomodei com ‘forma’, proporções, equilíbrio [...] Recordo-me que uma ocasião você me disse: “porque não escreve uma obra musical que tivesse um seguimento completamente livre?” Pois é mais ou menos o que eu fiz. [...] Você pode bem imaginar o desejo que tenho de mostrar o que fiz a você. Agora, uma coisa: todo o primeiro quadro está elaborado sobre temas nossos (cantos de criança brasileira). Quando as crianças voltam no segundo quadro já adultas [...] não fiz música de caráter brasileiro; porém quando a cegonha volta com seu carro de boi a música é a mesma do 1º quadro, brasileiríssima! Você não acha que procedi bem? Tenho a impressão de ter conseguido assim uma grande variedade além de fugir ao perigo de insistir em música brasileira [...]

A pesar de las críticas incisivas de Andrade a la música de Mignone durante las décadas de 1920 y 1930, éste no duda en escogerlo como colaborador con quien trabajar la ópera *Café*, proyecto que de alguna manera el escritor vislumbraba como una síntesis de sus posturas estéticas y políticas. Obras como la *Sonata para piano* de 1941 le confirmaban la fuerza expresiva de Mignone exenta de “populismos condescendientes” pero en la cual el “pueblo brasileño” podría reconocerse (Andrade, 1963, p. 365). En sus últimos años de intercambio epistolar, el proyecto nunca acabado de *Café* ocupa buena parte de sus cavilaciones. El compositor sentía el peso de la responsabilidad impuesta por el crítico y le confesaba sus impases creativos. Como si pudiese preveer la próxima ausencia del amigo, en su última carta al escritor, Mignone agradece la comprensión del crítico frente a sus dificultades en el proceso creativo:

Vou guardar a sua última carta como uma espécie de guia moral e artístico porque acho-a sensata, amiga e boa, mas boa no sentido [...] da compreensão ditada por esse cenho que sofreu, viveu e resolveu o seu eu com todas as suas qualidades e defeitos grandes e pequenos. (11/1/1945)

El carácter de orientador estético ejercido por Mário de Andrade posiblemente asume sus rasgos más distintivos en el diálogo epistolar con Camargo Guarnieri, el más joven de los compositores con quienes el crítico desarrolló una colaboración sustantiva. De hecho,

las cartas entre ambos comienzan por insistencia de Andrade con el objetivo de discutir a través de la correspondencia aspectos del proceso creativo y de los resultados estéticos obtenidos por el compositor. Siendo alumno del Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo, Guarnieri se aproxima de Andrade en 1928 para mostrarle algunas de sus primeras composiciones. Los frutos de ese primer encuentro no se hicieron esperar y ese mismo año, el compositor dedica al crítico una *Sonatina* para piano, escribe una canción sobre versos del poema de Andrade “Lembranças do Losango Caqui” y recibe de éste el libreto para la ópera *Pedro Malazarte*, cuya música Guarnieri concluiría en 1932.

La insistencia en desarrollar un alto sentido de autoconciencia crítica en los compositores es uno de los aspectos que marcan la correspondencia andradeana, como hemos podido ver en ejemplos anteriores. En el caso de Guarnieri, la *Segunda Sonata para violino e piano* va a producir en Andrade una vehemente crítica a lo que apunta como una falta de esencialidad de la obra, según se desprende en misiva de agosto de 1934:

Verifico pois que ela [a Sonata] não é essencial, não é uma coisa necessária. Isso está me preocupando um bocado na obra de você. Você está moço e por isso sente aquela facilidade natural de compor da mocidade, e está compondo demais. E o que é pior, compondo com muita rapidez. É raríssimo você voltar sobre uma obra já feita e recompô-la. [...] Isso, além de mostrar uma suficiência de si mesmo que é perigosíssima pra um artista, prova principalmente que você não reage diante da sua própria invenção. [...] Você está sendo inteiramente escravizado pela sua invenção, ou, e o que é pior, por aquilo que você pensa que é a invenção, e não é. É apenas a falsificação intelectual da invenção.

En cartas sucesivas, Andrade abunda en ese y otros aspectos nocivos que observa en la creación de Guarnieri, como el uso “gratuito” de la disonancia o de la forma ABA, entre otros aspectos. Sin embargo, las críticas publicadas sobre obras de Guarnieri, tienden a ser positivas y ciertamente las obras del compositor iban revelando las visiones que el crítico esperaba. El siguiente fragmento de carta del 31 de mayo de 1940 pone en evidencia el peso que tenía para Guarnieri de la opinión del crítico y nos permite entrever algunas de sus estrategias como orientador estético:

Meu caro Mário, [...] você é o único artista no Brasil que sabe ser amigo. Sempre o desenvolvimento dos outros, da arte neste país [...] é provocado por um gesto, um exemplo, uma palavra sua. [...] O seu princípio da contradição não é uma verdade ilógica! As suas premissas são sempre preparadas para uma conclusão lógica, as argumentações estão em relação à capacidade de quem as tenta resolver. A princípio irrita, depois vem o resultado do esforço pra justificar e assim o progresso aparece. Quanto você me fez sofrer! Haja visto o caso da minha 2ª Sonata para violino e piano. O sofrimento resultou em benefício dela, pois procurei aperfeiçoá-la o melhor possível e agora tive o prazer da sua completa aprovação. Aí está o resultado. Você contradiz por benefício! É o seu pragmatismo. Continue assim, nós lucraremos com isso e o lucro maior será para a nossa arte brasileira.

Defensor, promotor y colaborador: el diálogo de Carpentier con Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla

Alejo Carpentier y los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla traban amistad en el contexto del movimiento minorista que cuaja en La Habana a partir de 1923. Roldán había regresado de cursar estudios en España en 1919, mientras Carpentier y García Caturla llegaban de provincias del interior a estudiar en la Universidad de La Habana en 1921 y 1922 respectivamente, vinculándose a los círculos culturales de la capital. Entre el estudio de los compositores modernos europeos — a través de partituras que mandaban a buscar en el extranjero — y las visitas a los *solares* donde descubrían los géneros del folclore afro-cubano, fue construyéndose una amistad que comenzaría a dar frutos artísticos unos años más tarde. La reciente fundación de las orquestas Sinfónica y Filarmónica, así como la llegada a La Habana de varios músicos y críticos españoles, como el compositor y director Pedro Sanjuán Nortes y la pareja de críticos Antonio Quevedo y María Muñoz de Quevedo, fueron factores que dinamizaron el ambiente musical de la ciudad en esos años.

La obra que sentó la pauta estética del movimiento minorista en términos musicales fue la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán, estrenada en noviembre de 1925 por la Orquesta Filarmónica, bajo la batuta de Pedro Sanjuán. En las páginas de *Social*, Carpentier celebraba esta pieza por sus armonías nuevas y su sección de percusión enriquecida por la fuerza rítmica de la música popular cubana. Carpentier y Roldán inician una colaboración estrecha como organizadores de audiciones comentadas de música moderna y luego como co-autores de dos ballets afro-cubanos: *La Rebambaramba* y *El milagro de anaquillé*. El estreno de *La Rebambaramba*, en 1928, según Carpentier provocaría un intenso debate cultural en torno a lo afro-cubano, rechazado vehementemente por ciertos sectores de las elites culturales y defendido por los minoristas como eje de una nueva estética nacional y moderna.

En su exilio en París, como vimos anteriormente, Carpentier fungió como promotor incansable de la obra de Roldán y García Caturla en el ambiente moderno europeo. En 1929, gracias a las gestiones del escritor, se estrenaba la *Danza negra* de Roldán sobre poema del puertorriqueño Luis Palés Matos en la serie de conciertos de la sala Gaveau dirigidos por Marius François Gaillard. Luego, aprovechando la ocasión de un concierto de la soprano cubana Lydia de Rivera, Carpentier se toma la iniciativa de ofrecerle a ésta dos canciones con letras suyas y música de García Caturla, a quien le propone el proyecto en carta del 13 de octubre de 1929:

[...] *Yo creo que el asunto te interesa y conviene. Es menester que tu nombre suene los más posible en París. Y como la propaganda que se le va a hacer a Lydia esta vez, va a ser algo formidable, es menester que tu nombre aparezca en los programas y afiches.*

Por ello me he tomado la libertad de asegurarle a Lydia que podría contar contigo, estampando tu nombre en los programas, junto a un título que rece: Dos poemas cubanos, o algo así.

Como supongo que no tienes letras listas, te envío mañana mismo dos poemas míos cortos y muy coloreados, para que puedas trabajar con ellos. (García Caturla, 1978, pp. 401-402)

La encomienda fue asumida con entusiasmo por el compositor y en algunas semanas las piezas se estrenaban en la Sala Gaveau. Aprovechando el interés de Gaillard, Carpentier le comunicaba a García Caturla la deseabilidad de que compusiese una obra para la formación instrumental de los conciertos dirigidos por dicho director francés, según se desprende en carta del 10 de abril de 1929:

¿tienes alguna obra lista para metales, maderas, batería y piano? ¿o para alguno de esos elementos combinados? Gaillard quiere tocarte si posible en su primer concierto — noviembre —; ha dado ya tu nombre a la prensa [...] Pero, para su primer concierto, sólo tocará obras [...] que exigen las familias instrumentales citadas. (Henríquez, 1998, p. 182)

El resultado de ese nuevo pedido sería *Bembé*, obra que representa una especie de manifiesto de su credo afro-cubanista y que resultó ser una de las piezas más difundidas internacionalmente de García Caturla. El interés por explorar las tradiciones musicales y mágico-religiosas afro-cubanas era compartido por Carpentier e imprime el tono a su primera novela *Ecue Yamba-O*, cuyo manuscrito data de 1927 y fue publicada en 1933. En ese período, varios de los proyectos escénico-musicales en que Carpentier colabora con Roldán, García Caturla y el francés Marius François Gaillard se inscriben en las temáticas desarrolladas en la novela. Durante su estancia en la cárcel de La Habana, Carpentier había entrado en contacto con presos perteneciente a sociedad secreta afro-cubana de los *abakuá*, también conocidos como “ñáñigos”, cuyas tradiciones inspira la trama de la citada novela y del ballet *El Embó*, proyecto colaborativo con el compositor García Caturla que no llega a concretizarse.

La ópera *Manita en el suelo*, cuyo libreto Carpentier envía a Caturla en 1932, aunque también basada en un protagonista ñáñigo, apunta hacia una concepción musical y teatral más abarcadora de la *cubanidad*, integrando elementos de la tradición campesina o *guajira*, y del son cubano de la región oriental. Es justamente este matiz integrador, sincrético, el que a partir de mediados de la década de 1930, Carpentier pasa a destacar con mayor interés en la música de García Caturla. Los tiempos de la batalla del afro-cubanismo habían llegado su fin. Ya no se esperaba que la música erudita revelara riquezas desconocidas sino que

fuese capaz de hacer confluir tradiciones diversas. En su libro *La música en Cuba* de 1946, la obra de García Caturla a la cual Carpentier da mayor destaque es una breve pieza para piano: la *Berceuse campesina* de 1939:

En una composición de una sorprendente unidad de estilo, logró una síntesis melódica y rítmica de lo guajiro y de lo negro — tema guajiro, ritmo negro — por un proceso de asimilación total de dos tipos de sensibilidad puestos en presencia [...] logró un milagroso equilibrio entre dos géneros de música que nunca soportaron la más leve fusión en varios siglos de convivencia. (Carpentier, 1988, p. 292-293)

Confluencias

O povo é a fonte, enquanto for folclórico... As águas da fonte são sempre as mesmas, porém os rios correm diferentemente. E eu sou o rio.

Estas palabras que Mário de Andrade pone en boca de Janjão, personaje del compositor en *O Banquete* (Andrade, 1977, p. 61), apuntan hacia la relación que los críticos y compositores examinados en este ensayo entablaron con el universo de lo popular. En el intento de articular culturas nacionales con un acento propio frente a los paradigmas de la modernidad occidental, los compositores pasaron a ser vistos como un puente indispensable entre la tierra interior, colmada de ricas fuentes y los océanos de la música universal. Entre las artes populares, la música era tal vez el lenguaje en el cual la heterogeneidad cultural del universo brasileño y cubano cobraba mayor visibilidad. La posibilidad de armonizar diversos elementos de esa heterogeneidad sonora, bajo el prisma de las innovaciones de las vanguardia culturales europeas, hizo de la creación musical erudita un espacio privilegiado para ensayar nuevas representaciones de lo nacional.

La relación que tanto Mário de Andrade como Alejo Carpentier sostuvieron a lo largo de su vida con los músicos de su generación, no sólo tuvo consecuencias palpables en la trayectoria creativa de estos compositores, sino que también fue fundamental en el propio desarrollo de las perspectivas críticas de Andrade y Carpentier, así como de sus respectivas obras literarias. Una dimensión adicional del diálogo entre críticos y compositores se dio en la elaboración de proyectos escénico-musicales de ópera y ballet. La ópera *Manita en el suelo*, con música de Alejandro García Caturla y los ballets *La rebambaramba* y *El milagro de anaquillé*, con música de Amadeo Roldán son fruto de la imaginación creativa de Carpentier. Por otro lado, Mário de Andrade elaboró libretos para el ballet *Maracatu de Chico Rei*, con música de Francisco Mignone y para las óperas *Pedro Malazarte*, con música de Camargo

Guarnieri y *Café*, destinada a Francisco Mignone. Estas obras, en las cuales Andrade y Carpentier integraron materiales de sus investigaciones etnográficas, ideas literarias presentes en sus escritos de la época — como *Macunaíma* y *Ecue Yamba-O* — preocupaciones sociales y propuestas estéticas, son un espacio interesantísimo para examinar los dilemas identitarios que estos autores resolvieron llevar a escena.⁹ La rica trama de escritos que resultaron del diálogo entre críticos y compositores evidencia que, lejos de atenerse a soluciones consolidadas, para intelectuales como Andrade y Carpentier la identidad nacional fue un proyecto en construcción.

Notas

1 "Festa de aniversário". *Ariel*, año II, n. 13, octubre de 1924, pp.455-460.

2 Publicado en 1900, el ensayo del Rodó se sirve de los personajes Ariel, Próspero y Calibán de *La Tempestad* de Shakespeare para reflexionar sobre los destinos de América Latina.

3 A pesar de que publicaba críticas de arte y de música en periódicos católicos desde 1917, es a partir de 1921 que comienza a escribir para revistas y diarios de mayor prestigio y circulación.

4 Fundada en 1923 por Antonio Sá Pereira, Mário de Andrade tuvo a cargo la edición de los números 9 al 13, publicados entre junio y octubre de dicho año.

5 Carpentier había salido de Cuba usando el pasaporte del poeta francés Robert Desnos, tras haber pasado algunos meses encarcelado, acusado de comunista por el gobierno del dictador Gerardo Machado.

6 El recorte de este artículo se encuentra en el Archivo Fernando Ortiz (carpeta 326, n.1196), Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana.

7 En la investigación realizada para mi tesis doctoral (Quintero-Rivera 2002) examiné la correspondencia publicada de Mário de Andrade, de Aleo Carpentier y de Alejandro García Caturla. Consulté también una gran cantidad de manuscritos inéditos. Entre éstos tuve acceso a veinticuatro cartas de Heitor-Villa Lobos dirigidas a Mário de Andrade, cincuenta y seis de Luciano Gallet, treinta y dos de Oscar Lorenzo Fernández, ciento diez de Francisco Mignone, quince de Camargo Guarnieri, trece de Mário de Andrade dirigidas a Guarnieri, dos a Mignone y cuatro a Villa-Lobos. Las cartas dirigidas a Mário de Andrade fueron consultadas en el Archivo del Instituto de Estudios Brasileños, Universidad de São Paulo. Aquéllas dirigidas a Villa-Lobos fueron consultadas en el archivo del Museo Villa-Lobos en Río de Janeiro. Las misivas de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri fueron consultadas del archivo personal de Vera Sílvia Camargo Guarnieri.

8 "Luciano Gallet", *Diario Nacional*, 29/5/1928. Artículo recogido en Batista (1972, p. 336).

9 Para un análisis de estos proyectos colaborativos ver Quintero-Rivera 2002 y 2006.

Referencias

- ALVARENGA, Oneyda. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira* [1928]. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1962.
- _____. *Música, doce música* [1934]. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1963b.
- _____. *O banquete* [1945]. São Paulo: Duas Cidades, 1977
- _____. *A lição do amigo. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1982.
- _____. *Mário de Andrade-Oneyda Alvarenga: cartas*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____. *Cartas a Prudente de Moraes, neto. (1924-1936)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Música e jornalismo*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. (Marcos Antônio de Moraes, Org.). São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.
- BATISTA, Marta Rosetti, et. al. *Brasil: I Tempo Modernista 1917-1929*. São Paulo: IEB, 1971.
- CARPENTIER, Alejo . *Ese músico que llevo dentro*, Vol 1. La Habana: Letras cubanas, 1980.
- _____. *Obras completas*, Vol.1. México: Siglo XXI, 1983.
- _____. *Crónicas 1: arte, literatura, política*. México: Siglo XXI, 1985.
- _____. *Crónicas 2: arte, literatura, política*. México: Siglo XXI, 1985b.
- _____. *La música en Cuba* [1946]. La Habana: Letras cubanas, 1988.
- _____. *Temas de la Lira y del Bongó*. La Habana: Letras cubanas, 1994.
- CONTIER, Arnaldo Daraya . *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.
- _____. *Brasil novo, música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo: Livre Docência, FFLCH-USP, 1988.
- _____. "Villa-Lobos: O selvagem da modernidade". *Revista de História* (135), São Paulo, 2º semestre de 1996, pp. 101-119, 1996.
- _____. "Chico Bororô Mignone". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.42, São Paulo, pp.11-29, 1997.
- GARCÍA CATURLA, Alejandro . *Correspondencia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1978.
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". En: Patrick Williams & Laura Chrisman. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Musicália, 1977.
- HENRÍQUEZ, María Antonieta. *Alejandro García Caturula*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hipânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. *Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940)*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de História Social, FFLCH- USP, 2002.
- _____. "Relecturas de lo popular: ópera y ballet en la obra de Mário de Andrade y Alejo Carpentier", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, num 217, octubre-diciembre 2006, pp.876-882, 2006.

Recebido em 11/05/2008

Aprovado para publicação em 22/06/2008

QUINTERO-RIVERA, Mareia. La crítica como mediación cultural: Mário de Andrade y Alejo Carpentier en diálogo con los compositores contemporáneos. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, 21-46, janeiro a dezembro 2008. ISSN 1984-7491