

Rasgos afrobrasileños en obras nacionalistas escogidas de compositores brasileños del siglo XX

por *Gerard Béhague*

Durante la primera mitad del siglo XX el fenómeno único y de mayor significado en Latinoamérica fue el rápido desarrollo del nacionalismo en la vida sociopolítica del continente. La música, como uno de los aspectos de la cultura, reflejó similar preocupación. A pesar de que el nacionalismo musical fue prácticamente abandonado en Europa después de 1930 aproximadamente, continuó siendo el concepto filosófico y estético principal de Latinoamérica hasta bien entrada la década de 1950. No obstante, no se le puede asignar una definición genérica al nacionalismo musical latinoamericano, porque su significado y funciones varían frecuentemente según las áreas geográficas y culturales específicas y también debe considerarse la persona involucrada. Para poder determinar las categorías específicas de nacionalismo musical desarrollado por los diversos compositores de las repúblicas latinoamericanas, habría que hacer uso de enfoques sociomusicales para llegar a una sociología de los lenguajes musicales. El medio ambiente social de un compositor determinado revela con frecuencia su deliberado esfuerzo por eludir separaciones entre él y las condiciones artísticas prevalecientes en su medio. Es así como desde la década de 1920 hasta la de 1950 la mayoría de los compositores latinoamericanos consideraron inapropiado alejarse deliberadamente de las tradiciones musicales características de sus respectivos países o provincias. Además, muchos se convencieron de que sólo podían obtener reconocimiento internacional si se transformaban en intérpretes de su propia cultura y no como meros imitadores de lo europeo.

Existe una amplia gama de elementos estrictamente musicales que han sido usados para la expresión del nacionalismo musical latinoamericano. Las cualidades nacionalistas de estos elementos son el resultado frecuente de asociaciones subjetivas extramusicales. La música como fenómeno exclusivamente sonoro no conlleva ningún mensaje o información, y no cabe duda de que es una cultura específica la que le asigna significados simbólicos ya sea por asociación o costumbre. Mi meta aquí es enfocar el grado del compromiso individual de algunos compositores nacionalistas brasileños con expresiones de la tradición musical afrobrasileña, y determinar el grado de transformación e idealización que esas expresiones experimentaron en algunas de sus obras.

Revista Musical Chilena, 1982, XXXVI, N° 158, pp. 53-59

Es bien conocido el hecho de que la brasilización de las músicas africanas produjo algunos de los ingredientes musicales más singulares del país, pero así como es fácil analizar y caracterizar las expresiones musicales afrobrasileñas, veremos que la percepción individual de estas expresiones, por parte del compositor, puede y en realidad tienen considerables variaciones. Como lo ha establecido enfáticamente el etnomusicólogo John Blacking, los patrones musicales son el producto de sus antecedentes sociales y "la expresión de relaciones globales en patrones de sonido puede ser secundaria frente a las relaciones extra-musicales que los tonos representan" (Blacking 1973: 25). Los elementos nacionalistas de una obra en particular son frecuentemente el resultado de la percepción del compositor de estas relaciones extra-musicales. Esta percepción puede entenderse en términos históricos y sociológicos y debe ser considerada críticamente.

Desde comienzos del siglo veinte la mayoría de los compositores brasileños que adhirieron al nacionalismo musical lo consideraron que era un esfuerzo deliberado de comunicación artística no verbal de lo que ellos pensaban era el lenguaje musical común de toda la nación. Dentro de un punto de vista más sofisticado, unos pocos compositores concibieron niveles o grados de su compromiso nacionalista, al convencerse a sí mismos que sus antecedentes sococulturales los convertían, inevitablemente, en los honrados mensajeros expresivos de su cultura nacional, al margen del nivel de su conciencia nacionalista. En el otro extremo de este espectro, algunos consideraban que su identidad musical de brasileños se reflejaría en sus composiciones, sin considerar siquiera la naturaleza de los ingredientes musicales que seleccionarían para sus obras.

Si uno considera la primera generación de compositores nacionalistas brasileños (representada aquí por Alberto Nepomuceno) o en las posteriores generaciones (desde Villa-Lobos hasta Oswald Lacerda), la música afrobrasileña ha sido una de las fuentes principales a la que todos ellos acudieron. El término "afrobrasileño", no obstante, debe explicarse porque su significado genérico potencial es más bien ambiguo. La música tradicional de los negros brasileños, heredada de sus ancestros africanos, prevaleció e influyó fuertemente a otros repertorios musicales orales a lo largo de los siglos dieciocho y diecinueve, especialmente en las regiones sur central, nordeste y norte del Brasil. La profundidad de esa aculturación fue tal que bien podríamos con razón cuestionar la existencia —en el Brasil del siglo veinte— de un cuerpo musical claramente separado, circunscrito a creadores musicales y a consumidores negros. Al mismo tiempo que mantenía algunos rasgos estilístico de la música del África Occidental, la música tradicional negra de Brasil ya estaba masivamente imbuida de influencias ibéricas (con excepción quizá de algunos aspectos en la música religiosa regio-

nal). Por otro lado, la integración de esa música afrobrasileña con la preponderante música mestiza, folklórica y popular del país, a partir de la proclamación de la República, alcanzó tales proporciones que los compositores llegaron a equiparar virtualmente a los géneros musicales folklóricos y populares más característicamente brasileños con los elementos musicales afrobrasileños. Es posible que ellos hayan tenido un contacto de primera mano con la música afrobrasileña auténtica y también puede que no, pero los compositores nacionalistas comprendieron intuitivamente la aculturación negra dentro de la cultura folklórica y popular del Brasil y consideraron, por lo tanto, que los géneros musicales relacionados con los negros eran los más adecuados para sus fines. Veremos, no obstante, que con frecuencia recurrieron a las formas musicales populares urbanas más bien que a las expresiones musicales folklóricas auténticas.

El compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), oriundo del estado de Ceará, se radicó en Río de Janeiro a los 21 años y fue el primero en preocuparse de los intrincados ritmos y cualidades de la música popularailable de fines del siglo diecinueve. Después de haber escrito en 1891, en Berlín, un Cuarteto de cuerdas que subtítulo "Brasileiro" —el que sólo tiene leves características nacionales (Béhague, 1971)—, escribió una obra para piano, *Galhofetra* (1894), que revela su sensibilidad frente a las formas populares urbanas del periodo, tales como el *maxixe* y el tango brasileño. Toda la obra se basa en un ostinato, una figura de acompañamiento sincopado, reminiscente de ciertos patrones rítmicos de tambor de las danzas afrobrasileñas. Otro rasgo importante rítmico de esta obra es el reconocimiento del carácter nacionalista de las pulsaciones rápidas, escritas en semicorcheas regulares, las que proporcionan un contraste claro con las figuraciones sincopadas.

En 1897 Nepomuceno estreno su *Série o Suite Brasileira* para orquesta, la primera obra orquestal nacionalista brasileña de envergadura. El primer movimiento cita una canción de cuna conocida en todo Brasil, "Sapo Jururu", que se originó del "bailado" del Nordeste (danza dramática), conocido como "Bumba-meu boi", mientras que el último movimiento pretende imitar la música del baile tradicional afrobrasileño del tipo "bатуque". El "bатуque" junto a la "samba" designan aquellos géneros de danzas en ronda que nacieron en las barracas de los esclavos en las plantaciones. Este movimiento "bатуque" es realmente una versión orquestal de una pieza para piano anterior, titulada *Dança de Negros* (1887). El esfuerzo del compositor por explotar exclusivamente los elementos rítmicos de la danza afrobrasileña no es más que una estilización desvaída de la danza "bатуque". El movimiento se basa en dos ritmos sincopados característicos, el primero de los cuales es repetido constantemente con escasas modulaciones. La segunda sección de este movimiento lleva la indicación "este movimiento que se inicia

juguetonamente se transforma hacia el final en cada vez más salvaje". El concepto de primitivismo salvaje asociado al "batuque" refleja un conocimiento bastante superficial y poca comprensión de la danza afrobrasileña. En realidad, el "salvaje" frenesí de la danza es suministrado por elementos ajenos a la tradición folklórica auténtica, como por ejemplo la aceleración del tempo y un crescendo que llega al *furioso fortissimo*. La supuesta fuente, por lo tanto, queda básicamente intocada y es usada en función del propósito esencialmente exótico del compositor. Pero desde un punto de vista estrictamente musical esta pieza es por lo menos sintomática del descubrimiento de la primacía rítmica de la música popular bailada.

Los compositores nacionalistas de la generación de Villa-Lobos (1887-1959) y de generaciones posteriores, recurrieron a expresiones musicales folklóricas de mayor autenticidad. La sensibilidad de Villa-Lobos frente a las músicas india y afrobrasileña ha sido bastante exagerada. Sus ocho años deambulando por el país le proporcionaron una experiencia de primera mano sobre los variados tipos de música folklórica de las diversas regiones del Brasil. Pero sus enfoques de los materiales musicales folklóricos era intuitivo, y su interés y formación no estaban ciertamente orientados hacia lo científico (Béhague, 1979). No obstante, dado su extraordinario poder de asimilación y su genuina identificación con la cultura popular brasileña, logró, en líneas generales, reflejar con gran fuerza la rica herencia musical de las áreas rurales, específicamente en los once álbumes de *Guía práctico* y en algunas obras corales.

Villa-Lobos, en alguna de sus obras de la década de 1910, prestó especial atención a la música afrobrasileña. Si juzgamos por la amalgama resultante de obras tales como las *Danças Africanas*, las fuentes afrobrasileñas resultan ser bastante superficiales. Escrita originalmente para piano, bajo el título "Danças Características Africanas" (1915), la versión orquestal de 1916 lleva el confundidor subtítulo "Danças dos Indios Mestiços do Brasil". Según el mismo Villa-Lobos estas danzas se inspiran en las danzas indias de Caripuna del Mato Grosso. Se supone que los caripunas son mestizos de ancestro indio y negro africano. Es sintomático que la invocación de expresiones africanas aparezca en forma tan indirecta. Uno se pregunta hasta qué punto mestizos de este tipo podrían jactarse de tener expresiones musicales característicamente africanas. Desde el punto de vista musical, a pesar del uso de "escalas xylofónicas" de raigambre pentatónico-africana como el mismo compositor lo reconoce, las *Danças Africanas* desde un punto de vista estilístico no se diferencian mucho de obras posteriores tales como el *Nonetto* (1923). La característica rítmica del último trozo de la danza final —"Kankikis"— se basa claramente en la estructura rítmica de la danza popular urbana, consistente en varias combinaciones que

incluyen ritmos heterométricos (a menudo hemiola), figuraciones simultáneas dobles y triples, y patrones sincopados que contrastan con pulsos regulares.

Con la excepción de frecuentes citas textuales de melodías folklóricas, la más efectiva brasilización de la música de Villa-Lobos emana de su contacto temprano y de su afinidad fundamental con la música popular de Río de Janeiro al iniciarse el siglo veinte. Es algo muy conocido que en su adolescencia fue miembro de los famosos conjuntos de músicos de serenatas conocidos como *chorões*, en los que tocaba la guitarra. Además de interpretar música para serenata del tipo *modinhas* (canción lírica y sentimental), los *chorões* también tocaban música bailable en boga en el período, tales como la polka, el *tango brasileiro* y el *maxixe* (cuyos rasgos rítmicos se incorporaron a las formas populares del *choro* y *corinho* tan en boga a comienzos de la década de 1920). Esta experiencia constituyó muy probablemente el más sólido entrenamiento de Villa-Lobos en el campo de la música popular. El "alma" de la música brasileña para él continuó siendo la música popular urbana que conoció de manera directa y que sólo remotamente recuerda las tradiciones musicales folklóricas afrobrasileñas. La estrecha relación de Villa-Lobos con la música urbana de clase media de su juventud puede apreciarse fácilmente al comparar una pieza contemporánea tal como el *tango (choro)* "Batuque" escrito por Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), un compositor de operetas y de comedias musicales, con el *Choros* N° 1 de Villa-Lobos, escrito originalmente para guitarra y significativamente dedicado al pianista-compositor popular Ernesto Nazareth (1863-1934). Ambas obras revelan las mismas características y cualidades nacionalistas. El hecho de que para los compositores populares brasileños de la actualidad resulte pertinente arreglar y ejecutar el *Choros* N° 1 como un *choro* auténticamente popular, esto es, dejando fuera la instrumentación original de Villa-Lobos y sus algo afectadas indicaciones de rubato, resulta muy significativo para comprobar la afinidad del compositor con la tradición popular.

En oposición al exitoso tratamiento de carácter íntimo y "auténtico" de la música popular urbana de baile, en numerosas otras composiciones de mayores proporciones, de mayor ambición y directa intención nacionalista, Villa-Lobos diluye en tal forma los modelos de la música folklórica en que se basa, que los resultados son frecuentemente poco convincentes como expresiones nacionalistas. Las canciones *Xangô* y *Estrela é Lua Nova*, la cuarta y quinta pieza del ciclo *Cancões Típicas Brasileiras* (1919-1935), respectivamente, ilustran este procedimiento. *Xangô* (que se inspira en melodías de canciones de *macumba*) es una estilización muy romántica de música afrobrasileña religiosa de la región centro-sur del Brasil. En oposición a los grupos religiosos más ortodoxos de rai-gambre africana que mantienen rasgos claramente esti-

listicos de la producción musical religiosa del Africa Occidental, desde la década de 1930 a la de 1950 Villa-Lobos se inspiró de diferentes maneras en rasgos de la canción folklórica afrobrasileña, a veces dentro de una recreación amortiguada y subjetiva, otras grandilocuente y de transformación estilizada. Las melodías de canciones *macumba*, como en el *Xangô*, de Villa-Lobos, a menudo se encuentran a través de muchas de sus canciones para voz sola. La canción *Sai Arué* (1932), por ejemplo, usa el texto de una lengua africana que no fue recolectada en terreno directamente, sino que tomada de la novela *Macunatma*, de Mário de Andrade.

El conocimiento directo de Camargo Guarnieri de la auténtica música tradicional afrobrasileña sí que está bien documentado. Su colección de varias canciones del repertorio religioso de diversos grupos rituales fue transcrita, en parte, por Oneyda Alvarenga en *Melodías registradas por medios nao-mecánicos* (1946). Los *Três Poemas Afrobrasileiros* (1955), para voz y orquesta, demuestran una característica melódica exacta, en concordancia con los patrones folklóricos (pentatonismo, movimiento descendente, ambivalencia métrica y organización rítmica multiestratificada). No obstante, el resultado sonoro total de la obra, específicamente la sección *Apanatá*, sólo conserva características muy superficiales, lo que también puede observarse en el estilo de otros compositores que hacen uso de asociaciones musicales negras, cuando se les compara con el estilo original y función de esa música.

Entre los compositores de generaciones posteriores, quizá José Siqueira (n. 1907) es el que tiene una mejor comprensión de la música tradicional afrobrasileña. Como es oriundo del Nordeste, es uno de los pocos que tuvo una experiencia directa de la música ritual *candomblé*, de la *samba de roda*, de la *samba de viola* y de todo el complejo de la canción y danza folklórica del Nordeste. En sus oratorios *Candomblé I* (1958) y *Candomblé II* (1970) y en sus obras de cámara *Triptico Negro N° 1* (1960) y *N° 2* (1960) y en las obras vocales *O Cavallo dos deuses* (1955), *Xangô* (1952) y en *Encantamento de magia negra* (1958) se inspiró específicamente en estas fuentes. *Xangô*, titulada "Cantata Negra", requiere un coro *macumba* auténtico (esto es, voces no educadas en la tradición de un conservatorio) que canta en un típico estilo coral, responsorial y monofónico. En "Toada a Exu", no obstante, haber incluido una cantilena solística es algo que no corresponde a la ejecución del ritual.

A pesar de que estos compositores reconocieron la importancia de la música negra como fuente fundamental de lo nacional, su tendencia fue tratar las diversas expresiones de esa música como una serie de fórmulas estereotipadas. Se mantuvieron ajenos a las dimensiones socio-culturales de esa música y, por lo tanto, no pudieron enfrentarse a ella dentro de su verdadera dimensión. Al margen del grado de empatía que

podieron desarrollar por las expresiones de la tradición musical afrobrasileña, ellos, como individuos, sólo pudieron captar la manifestación externa de estas expresiones. En todo caso, y con razón, le atribuyeron a la música popular urbana de baile (de la tradición del *maxixe*, *choro* y la samba urbana) una cualidad afrobrasileña. Por estar relacionados socioculturalmente con la música popular urbana lograron darle a sus composiciones una identidad nacional, pero cuando y sólo cuando se inspiraron en fuentes de la música popular urbana.

*University of Texas
Austin*

BIBLIOGRAFIA

Béhague, Gerard. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators, 1971.

———. *Music in Latin America: an Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

Blacking, John. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press, 1973.