



Danilo Orozco

## De qué Palimpsesto se trata

Pocos músicos – menos aún el público – podrían imaginar el legado que subyace en ciertas expresiones musicales decimonónicas, cual es el caso de las contradanzas y danzas pianísticas del ámbito cubano que llegan a nuestros días en toda su representatividad, vigencia, y amplio entrelazado multigéneros. Salvo algunos estudios importantes convencionales, esta música se ha venido interpretando y disfrutando con poca o ninguna atención a su trasfondo. ¿En qué consiste realmente?

Toda vez que el presente CD contiene parte de éstas y otras músicas para piano, se intentará aquí al menos un esbozo apretado de cómo se entretejen los hilos conductores fundamentales:

Cuando los compositores de la isla cubana, del ámbito caribeño y áreas circundantes comenzaron a escribir para el piano, sobre todo en las primeras décadas del s.XIX, eran frecuentes las casi-imitaciones o adaptaciones (mas o menos logradas según el caso), de modelos europeos cual eran las fantasías, preludios, interludios y similares, pero fueron las *músicas dancísticas* las que alcanzarían mayor relieve en el sentido de viabilizar ideas y rasgos musicales vinculantes al contexto.

Hay antecedentes en el s.XVIII, cuando se hacían algunas danzas de salón junto al minuet, con el apoyo de un discreto formato instrumental (bajos, trompas, percusión). Era una música de fuentes anglo-francohispanas, pero a través de los tocadores mulatos y negros va reestructurando ritmos, acentuaciones, giros y rasgos expresivos peculiares donde se amalgaman las citadas fuentes con las africanas, en especial de ascendencia bantudahomeyana.

Se establecería un proceso que iría circulando y recirculando por el Caribe, zonas cercanas, y hasta recurva, previo mediaciones, en el clasicismo vienés, importante acción recíproca apenas estudiada y que contradice la creencia de que siempre hubo un antecedente allá y una eterna adaptación acá mas o menos pasiva. El flujo recíproco de elementos incluía el Caribe francófono (no sólo Haití) y también la Louisiana – ya por el tráfico comercial o el trasiego de individualidades, y dejó sentadas las bases para ocurrencias históricas trascendentes, incluso en diverso géneros y estilos del área, luego universales.

Todo este acontecer cuajaría con más definición hacia las primeras décadas del s.XIX, y favorece la presencia de elementos expresivos concomitantes en la pianística, donde juegan su papel figuras de relevancia como Manuel Saumell y posteriormente Ignacio Cervantes, prominentes dancísticos entre varios destacados de esa etapa.

A Saumell siempre se le ha considerado “padre del nacionalismo cubano” en la pianística, aunque es realmente una primera síntesis y sedimento, un cristizador de etapa con un equilibrio que oscila entre reminiscencias clásicas y lo que cuaja del dancismo, pero Ignacio Cervantes es la sedimentación madura, la ingeniosa recreación de lo dancístico con una visión muy personal del pianismo romántico, revertido en agudas estructuraciones rítmico-melódicas, armónicas y de contrastes que en su conjunto dejan asomar caracteres subjetivo-emocionales oscilantes y tipificadores. Ya en el s.XX Lecuona vendría a ser la apertura y explosión cubano-universal de ese pianismo, por encima de ciertos tintes comercialistas.

En tanto las individualidades de relevancia creadora en el XIX producían e insertaban sus obras en este panorama, continuaba al acontecer en diferentes niveles de la base popular, desde las manifestaciones más palpables y visibles hasta las casi ocultas, sometidas a procesos profundos que, a la larga, tendrían enorme repercusión.

Tal decursar decimonónico se revela en la conexión velada entre manifestaciones callejeras y lo dancístico, o en los vínculos entre elementos y expresiones “cantables” y las melodías bailables de salón, o las teatrales del bufo. En este sentido, sucedía que no pocos músicos de salón – en especial negros y mulatos – participaban igualmente en el “musicar” de representaciones teatrales, o en la música de las iglesias, incluso en festejos populares callejeros o carnavalescos donde se hacían fragmentos dancísticos (p.ej. de contradanzas) con estribillos agregados, y se amalgamaban con música de las comparsas.

Más aún, según locaciones y zonas, en dichos festejos también participaban miembros de familias multiétnicas y multitradicionales dispersas en campo y ciudad pero que convergían en este medio, por lo que no resultaba rara la presencia de instrumentos y cantares de los sones y sus conexos, frente a las derivaciones y fragmentaciones de las piezas dancísticas.

Son ocurrencias excepcionales – casi ocultas durante buen tiempo – que tendrían no pocas consecuencias, de modo que entre las músicas salonescas (y sus estilizaciones) y el nivel profundo popular de los sones y conexos, puede verse como se vinculan maneras “cantables”, patrones rítmicos-accentuales (y sus homólogos), unido a ciertos contrastes sui géneris, en un entrelazado de condicionantes específicas. Esta inusitada realidad musical, en algunos momentos cruciales de ambos siglos cristaliza y se hace más visible, como cuando Alejandro G. Caturla compuso la sencilla e ingeniosísima pieza “Berceuse campesina”, y una que otra citable, fuese de Cervantes y hasta del temprano Saumell, por no hablar de las danzas-comparsas-sones del célebre Ernesto Lecuona.

Tal acontecer de entretejidos, a la larga perfila maneras expresivas, estilos, rasgos subjetivo-emocionales oscilantes, que pasan por la gracia ingeniosa, lo punzante, y hasta el desmonte de valores sicoculturales y musicales establecidos, ora en lo dancístico ora en las otras músicas.

Dado el hecho de que la música dancística, sus estilizaciones, choques y entrelace con otras tantas del contexto, emerge en el flujo de elementos de estos procesos abarcadores y relacionantes

desde su propia génesis, nada extraña que en el transcurso de uno u otro elemento visible – sea un bajo, patrón rítmico, tipos de acentuación, de insinuación y diluciones – esté latente el entretejido de procesos que le condiciona y subyace, cual si fuese un **palimpsesto de pergamino medieval**, recubierto por otras superficies y realizaciones donde serían posibles entre-lecturas, entretextos (musicales), y más que intertextualidad, en ocasiones prevalece **lo dialógico** en el sentido de conflicto procesual, de géneros, y de estilos, resuelto en una u otra dirección según el factor musical aglutinante. Asimilado así, puede potenciar la interpretación musical si hay un buen acercamiento por cualquier vía.

Este CD se asoma al entretejido-palimpséptico: Cervantes en el rejuego casi-broma de sus Tres Golpes, donde se entrelaza lo dancístico-bolereao-soneo; y el lirismo trovadoresco, o la melancolía profunda y el matiz chopiniano de otras de sus antológicas piezas. El pianismo de Lecuona con su referencialidad ritual en lo dancístico estilizado, o su entretejido de danza-comparsa-sones. Alejandro G. Caturla, eje del nacionalismo musical afronegrista de los años 20 y 30 con una alusión al ritual, trabajada con más agresiva tensión armónica, sonora y rítmico-articulatoria que en Lecuona, amén de una paráfrasis a la comparsa arrabalera llena de tensiones y disonancias. El consagrado Fariñas, aportando sobre el código de los sonos establecidos (architextualidad peculiar). La novel Keyla Orozco, en un entrelazado de puntos tensos que se intersectan para resolver sobre la “textualidad” de un motivo o de un acorde con insinuantes notas blues, o, el consagrado H. Gramatges en un rejuego de contrastes y abstracciones.

Toca al joven y prometedor pianista Gustavo Corrales poner en juego la agudeza y penetración interpretativa en función de los entretejidos musico-textuales para el pleno disfrute del público.

Dr. Danilo Orozco G.

La Habana, 10-7-2001.

Traducción por KyG

Fuente de imagen [http://gainzach.blogspot.nl/2013\\_08\\_01\\_archive.html](http://gainzach.blogspot.nl/2013_08_01_archive.html)