

# el CORREO de la UNESCO



MARZO 1991

ENTREVISTA A  
MANU DIBANGO

MÚSICAS DEL MUNDO  
el gran mestizaje



18 FRANCOIS FRANCOISES · ESPAÑA: 400 PTS. IVA INCL. · MEXICO : US\$ 4,75

M 1205 - 9103 - 18.00 F



# confluencias

Amigos lectores, para esta sección "Confluencias", envíenos una fotografía o una reproducción de una pintura, una escultura o un conjunto arquitectónico que representen a sus ojos un cruzamiento o mestizaje creador entre varias culturas, o bien dos obras de distinto origen cultural en las que perciban un parecido o una relación sorprendente. Remítannoslas junto con un comentario de dos o tres líneas firmado. Cada mes publicaremos en una página entera una de esas contribuciones enviadas por los lectores.



## LOS OJOS AZULES

1990, óleo sobre tela  
(41 x 24 cm)  
de Henri Landier

"En este óleo del pintor y grabador francés Henri Landier encontramos la máscara blanca de las jóvenes del teatro Nô, los ojos rasgados, la boca carnosa y el cabello oscuro de las *Sirvientas de una casa de baños* (pintura sobre papel del siglo XVII). El arte japonés aflora en la expresión enigmática del rostro, en el que se trasluce cierto humor", nos escribe Y. Servin, fiel lectora y autora de este envío.

4

Entrevista a  
MANU DIBANGO



40

RITMO Y COMPÁS

Discos recientes  
por Isabelle Leymarie y  
Claude Glayman

41

NOTICIAS  
BREVES...

42

MEMORIA DEL MUNDO

Los tesoros de Ouro Preto  
por Augusto da Silva Telles

44

MEDIO AMBIENTE

Administrar  
la incertidumbre  
por Michel Batisse

48

LAS RUTAS DE LA SEDA

En un laberinto  
de culturas  
por François-Bernard Huyghe

50

LOS LECTORES  
NOS ESCRIBEN

Nuestra portada:  
ilustración de Bitá Seyedi,  
grafista iraní,  
realizada especialmente  
para este número.

Portada posterior: *En ocre y  
amarillo con una partitura*  
(1990), collage y acrílico sobre  
panel de tela (48,9 x 38,7 cm)  
del pintor estadounidense  
Robert Motherwell.

Consultora especial  
para este número:  
Isabelle Leymarie

8

MÚSICAS DEL MUNDO:  
EL GRAN MESTIZAJE

por Isabelle Leymarie

LAS RAÍCES NEGRAS

por Etienne Bours y Alberto Nogueira

12

BRASIL: PAÍS DEL SON MESTIZO

por Mario de Aratanha

15

"TEX-MEX", MÚSICA DE FRONTERA

por Manuel Peña

20

JAZZ CON COLOR LATINO

22

URSS: LA REBELDÍA DE LOS ROCKEROS

por Alexandre Sokolanski

28

EL COMPOSITOR Y SUS MODELOS

por Véronique Brindeau

30

DE LA GUITARRA AL QANUN

por Julien Jalal Eddin Weiss

34

EL TAÑIDO DEL SITAR

por Romain Mastra

35

WORLD MUSIC,  
OBERTURA PARA UN MUNDO NUEVO

por Alain Gardiner

37

el CORREO  
de la UNESCO

AÑO XLIV  
Revista mensual publicada en 35 idiomas  
y en braille

"Los gobiernos de los Estados Partes en  
la presente Constitución, en nombre de  
sus pueblos, declaran:

(...) Que una paz fundada  
exclusivamente en acuerdos  
políticos y económicos entre  
gobiernos no podría obtener el  
apoyo unánime, sincero y  
perdurable de los pueblos, y que,  
por consiguiente, esa paz debe  
basarse en la solidaridad intelectual  
y moral de la humanidad.

Por estas razones, (...),  
resuelven desarrollar e intensificar  
las relaciones entre sus pueblos,  
a fin de que éstos se comprendan  
mejor entre sí y adquieran  
un conocimiento más preciso  
y verdadero de sus  
respectivas vidas."

(Tomado del Preámbulo de  
la Constitución de la UNESCO,  
Londres, 16 de noviembre de 1945.)



ENTREVISTA

# MANU DIBANGO

De origen camerunés y parisino por adopción, Manu Dibango fue uno de los primeros en lograr la fusión entre la música tradicional africana y el jazz. Sensible a las múltiples solicitudes de la música, rechaza las etiquetas que se le aplican —negro norteamericano en Francia, europeo en África y africano en Estados Unidos. Aspira sólo a pertenecer a la “raza de los músicos”.



■ **¿Cuáles son tus primeros recuerdos?**

— Nací en Duala, en el Camerún. Mis padres eran protestantes. Muy pequeño, me matricularon en la escuela del pueblo donde aprendí primero duala, una de las lenguas fundamentales de mi país. Todos los días, al salir de la escuela, iba al templo. Mi madre dirigía el coro femenino y el pastor comentaba pasajes de la Biblia traducidos al duala. Fue allí donde contraí el virus mágico de la música.

■ **¿En casa también escuchabas música?**

— Mi padre era funcionario, situación poco frecuente y prestigiosa. Por aquel entonces no había radio, pero teníamos la suerte de poseer un gramófono. Lo utilizaba a escondidas en ausencia de mis padres. Además, mi madre era modista y recibía aprendizajes en casa. Pasábamos el día cantando y yo hacía de director de orquesta. Lo que más me gustaba era combinar las voces, hacer de ellas un instrumento afinado y potente. Terminé por apropiarme de las melodías que escuchaba. A tal punto que cuando años después oí en Francia el *Cántico* de Bach, que había aprendido en el templo, tuve la impresión de estar oyendo una música de mi país, un aire de mi tierra...

■ **¿Qué tipo de música oías en la ciudad?**

— Tras la colonización alemana, el Camerún se convirtió en protectorado francés. Con la llegada de la marina francesa, la música occidental moderna irrumpió en el puerto de Duala. Algunos artistas africanos tocaban en los bares y hoteles donde se alojaban los blancos. Cuando los africanos volvían al barrio, nos enseñaban las melodías de moda. Bueno, de manera aproximada, y después los niños transformábamos esa versión un tanto nebulosa. Por otra parte, había la música de iniciación con tambores o instrumentos de madera, como los tam-tam y, por último, en las bodas y los funerales oíamos a los guitarristas tradicionales.

■ **Pero la guitarra no es un instrumento africano...**

— Sí y no. La guitarra llegó al Camerún con los portugueses, en el siglo XV. Es una larga historia. En mi país con la guitarra se toca el "assico", una música bailable que también puede oírse en Nigeria. Su ritmo es binario y no ternario como el del jazz. La proeza de nuestros guitarristas consistía en realizar una interpretación a la vez melódica, armónica y percusiva.

Había también otra forma de música popular: la "Ambass B", abreviatura de "Ambassade de Belgique", derivada del assico pero más marcada por las influencias occidentales. Fueron los africanos que trabajaban para los blancos quienes crearon esa música, que en pocos años llegó a ser muy popular. En ella se advierte de inmediato una armonía occidental con un ritmo típicamente camerunés.

■ **Cuando oías música occidental en el Camerún ¿tenías la impresión de estar escuchando música extranjera?**

— De niño no veía la diferencia. Asimilábamos, imprimiéndoles nuestro propio sello, las canciones que habíamos aprendido de los marinos. Llenos de curiosidad, absorbíamos todas las formas musicales, sin tratar de saber lo que en cada una de ellas procedía de los negros o de los blancos...

■ **¿Y los instrumentos?**

— Mi maestro africano sabía tocar el violín y el piano. Los cameruneses adoptaron rápidamente los instrumentos musicales llevados por los occidentales. Había incluso cameruneses que formaban cuartetos de cuerda... Todos esos instrumentos, que encontraba en el templo o en mi casa, eran parte de mi vida.

■ **¿Cómo te convertiste en músico?**

— Mi hermano mayor poseía una guitarra, pero, naturalmente, yo no tenía derecho a tocarla. Excelente razón para hacerlo. Tuve también una armónica, comprada por mi padre. Fue una etapa de ensayos y tanteos. Sólo al llegar a Francia, a los quince años, mi padre me pagó lecciones de piano. Supe muy pronto que era músico porque me apasionaba la música, pero por aquella época no pensaba dedicarme a ella profesionalmente.

■ **¿Qué fuiste a hacer a Francia?**

— Continuar estudiando para obtener un diploma, como era entonces la costumbre en ciertas familias. Al mismo tiempo tomaba lecciones de piano. Hubiera querido aprender violín, pero era demasiado tarde. Hay que comenzar a los cinco años.

Quien dice piano más religión protestante dice jazz. Ahí reside sin duda una de las claves de mi "medio ambiente" musical. En el jazz se hallan siempre huellas de *gospel*, esas melodías religiosas que los negros norteamericanos trasplantaron a su música. ¡Qué placer fue para mí oír por primera vez en la radio a Louis Armstrong tarareando una canción! Era una voz negra cantando melodías que me recordaban las que había aprendido en el templo. De inmediato me reconocí en la calidez de aquella voz y en lo que cantaba. La voz humana es el más hermoso instrumento...

■ **¿Cómo descubriste el saxofón?**

— Por casualidad. El piano fue fruto de una elección. Pero el saxo fue primero una broma entre alumnos: "¿Cómo nos fastidias con tu piano...! ¿A que no eres capaz de tocar el saxo?" — "¡A que sí!" Un desafío al que luego le cogí gusto, y que me llevó a tomar lecciones. Y como buen aficionado al jazz, fantaseé con músicos de jazz norteamericanos. Por

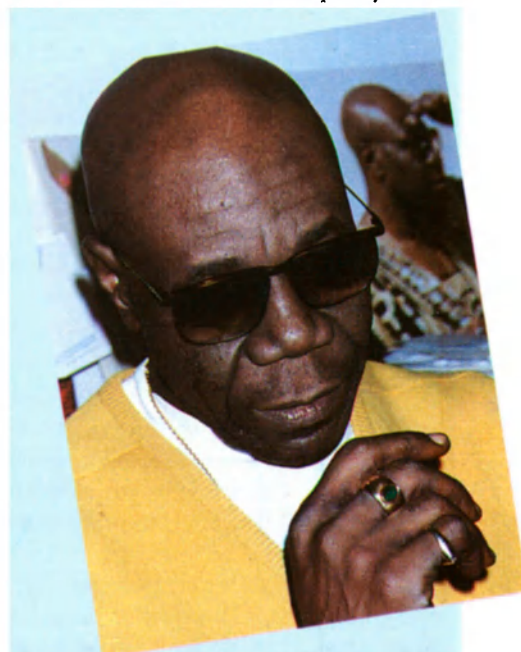
aquel entonces nuestros héroes eran negros norteamericanos, figuras del deporte o de la música: Ray Sugar Robinson, Louis Armstrong, Duke Ellington.

■ **¿Qué época era exactamente?**

— Mediados y fines de los cuarenta, los años en que Saint-Germain-des-Prés, en París, estaba en plena efervescencia musical. Los africanos veníamos expresamente de provincias a la capital para escuchar jazz, música latinoamericana —mambo, samba y biguine antillana. En los años cincuenta la música "créole" ocupó en Francia un lugar importante.

■ **Pero tu música predilecta era el jazz. ¿Cuál fue su aportación?**

— Me ofreció nuevas posibilidades imaginativas y mayor libertad. El jazz representa la creación de un vínculo entre dos continentes, aunque haya sido a



través de una historia terrible. Pero la flor más bella crece a veces en el muladar...

■ **¿Te refieres a la esclavitud?**

— Claro está. El muladar es la esclavitud con todo lo que ello implica. La flor es el jazz, fruto de lo que aportaron, por una parte, Occidente y, por otra, África. Es la música por excelencia del siglo XX. Nos permite incluso descubrir otras músicas. Gracias al jazz llegué a descubrir y amar todas las músicas que amo, empezando por la clásica. El jazz es mucho más riguroso de lo que suele creerse.

■ **¿No contradice esa afirmación lo que decías hace un instante acerca de la libertad del jazz?**

— En absoluto. Es más fácil improvisar cuando se dispone de un sólido marco para la improvisación. En el jazz el tema se conoce por anticipado: es un tema de Gershwin o de Duke Ellington. Se supone que todo el mundo lo conoce. El músico de jazz va

a expresarse dentro de ese marco preestablecido: es como el tema de una composición escolar que hay que redactar con una introducción, un desarrollo y una conclusión. El músico de jazz nunca tocará dos veces el mismo fragmento de la misma manera. En la música clásica, en cambio, hay que restituir, con puntos y comas, la creación del compositor. El músico de jazz dispone pues de cierta libertad —la más hermosa porque es la más difícil.

■ **¿Qué sucedió después de que descubriste el jazz?**

— Cuando mis padres advirtieron que descuidaba mis estudios, me suprimieron toda ayuda económica. Tuve que profundizar mis conocimientos de técnica y literatura musicales. Era algo indispensable. En los cabarets donde trabajaba tenía a veces que acompañar a un cantante o a un conjunto de baile, lo que constituyó una valiosa experiencia para forjar mi personalidad musical. Fue entonces cuando aprendí, yo que trato la música como si fuera pintura, a orquestrar, a mezclar los sonidos y los instrumentos, a combinar los colores entre sí. Paulatinamente fui tomando conciencia de mi identidad.

■ **¿Tu identidad personal, nacional o cultural?**

— Todo eso junto. Hubo primero los ecos de las independencias africanas. A fines de los años cincuenta, al terminar el bachillerato, me fui de Francia para proseguir mis estudios en Bruselas y ganarme allí la vida. En 1960 se discutían en Bruselas, bajo la égida de las Naciones Unidas, los acuerdos de independencia entre Bélgica y el Congo. Desde mi barrio de la Porte de Namur seguí de cerca las tensiones y desgarramientos que entonces se producían entre blancos y africanos. Descubrí el tributo que la historia hace pagar a los hombres.

Tuve la suerte de que me contrataran como director de orquesta en los *Anges noirs*, un club nocturno de moda, regentado por un caboverdiano y que frecuentaban los dirigentes del recién nacido Zaire. Por primera vez una orquesta africana, el African Jazz, salía de ese país para grabar un disco en Europa. Su director, el célebre cantante del Zaire Joseph Kabaselé, pasaba noches enteras en los *Anges noirs*. Todo Bruselas y el Africa entera iban a bailar al ritmo de *Indépendance cha cha cha*, una canción de éxito que Kabaselé había creado cuando el Zaire obtuvo la independencia.

■ **¿Nunca abandonabas ese medio musical negro?**

— Claro que sí. Aunque el club donde trabajaba pertenecía a un negro, allí no tocaban música sólo los negros. Blancos de Europa y Estados Unidos, latinoamericanos y antillanos desfilaban por los *Anges noirs* y se encontraban allí con los africanos. Llegué a tocar incluso música gitana. El común denominador de todas esas músicas era evidentemente el ritmo. Además del tango y el pasodoble, se bailaba la samba, el cha cha cha, el mambo, y también



interpretábamos jazz bailable. A decir verdad, en nuestro repertorio no predominaba un tipo de música en particular.

■ **Y la música africana en sentido estricto, ¿cómo la descubriste?**

— Mi encuentro con Kabaselé fue el factor desencadenante de una serie de acontecimientos afortunados. Como le gustaba mi manera de tocar el saxo, me invitó a grabar con él música congoleña. Los discos que hicimos juntos tuvieron un éxito enorme. En 1961 el primero que grabé con piano —el conjunto African Jazz no tenía pianista— gustó muchísimo en Zaire. Ese país era el principal mercado de la música negra en Africa gracias a la potente emisora de radio que los belgas habían instalado allí. Todo el mundo en Africa escuchaba Radio Kinshasa que emitía hasta las tres de la mañana.

Comencé a componer en Zaire. Después, hacia mediados de los años sesenta, regresé al Camerún y vi mi país con otros ojos. Las puertas de Africa se me iban abriendo poco a poco.

■ **¿Cómo fue ese reencuentro con tu país natal?**

— Volví al Camerún después de doce años de ausencia... Deseaba ardientemente volver a mi tierra. Pero había vivido en una sociedad diferente, con otras normas; regresar después de tanto tiempo no fue fácil.

■ **Tras esa larga permanencia en Occidente, ¿habías tomado cierta distancia con respecto a tu propio país?**

— Sí, hallé un marco más estrecho para el individuo que aquel en que había vivido en Europa. No conocía muy bien las reglas de la sociedad africana, pero no por eso dejaba de formar parte de ella, profundamente. La ruptura es inevitable, natural, para quien se halla entre dos culturas. Lo que importa es no perder la propia personalidad. Para sentirse

en armonía consigo mismo hay que conocerse, saber quién es uno.

■ **¿Fue la música un medio para resolver esas contradicciones?**

— Uno de los medios. Es el contacto más espontáneo y natural que se establece entre dos seres. Comienza con la voz. Quien dice voz dice música. Al salir del vientre de su madre, el niño ya está creando música. Desde siempre los sonidos se han empleado para suavizar o, por el contrario, exacerbar los sentimientos del ser humano. La música es uno de los elementos fundamentales del conocimiento. El diálogo es ante todo música.

Pero una vez que se ha aprendido algo, hace falta volver a aprenderlo. Hay que superar el marco en el que uno se ha formado para ir a ver qué pasa un poco más lejos. Es esa la curiosidad del investigador, del creador, que, a mi juicio, vale para todos los oficios y no sólo para quienes se dedican a la música. Es un problema universal. Y es también el problema de lo universal.

■ **¿Qué significa para ti lo universal?**

— ¿Es una cuestión muy complicada! ¿Lo universal o los universales? ¿Hay una pluralidad en la universalidad? Lo ignoro. Para algunos la universalidad es una noción surgida exclusivamente de la civilización occidental. Digamos más bien que los occidentales, si no fueron sus creadores, supieron venderla mejor que los demás. Es el don del comercio.... Los demás no se sirvieron de ella de la misma manera, eso es todo.

Aceptemos la noción occidental de universalidad como un punto de partida y preguntémosnos: ¿es posible injertar en ella algo más? Ocorre lo mismo que con una ley. ¿Es posible proponer —¿cómo diría?— enmiendas? ¿Se puede enmendar lo universal? O, si se prefiere, como africano lo universal me parece un traje elegante, pero un poco estrecho...



■ *Compones música desde los años sesenta. ¿A qué tipo de público te diriges? ¿A todo el mundo o más bien a los africanos?*

— Ni a unos ni a otros. Me dirijo al ser humano.

■ *La aspiración a lo universal...*

— Probablemente se deba a la nobleza misma de la música, al hecho de que cualquier hombre puede comunicar con otro por medio de vibraciones musicales. Como amo a quien me escucha, estoy dispuesto a mi vez a escucharlo. Estoy siempre preparado para conocer otros tipos de música. Al menos he aprendido a aprender; y me dejo guiar siempre por la curiosidad.

■ *Pero, en definitiva, ¿qué ha sido lo más importante para tu tarea creadora?*

— Precisamente la curiosidad. Mi deseo de conocer a los demás. Pero ¿en qué sentido puede afirmarse que se crea algo? Diría más bien que se participa en algo. El sonido es un magma. E incumbe al músico darle forma. Esa forma nunca es la misma, pero siempre se modela el mismo magma.

■ *¿Desde hace treinta años?*

— ¿Cuál ha sido en definitiva mi contribución? He tendido un puente entre mi punto de origen y mi curiosidad. Traigo un sonido que tiene su africanidad. Agregó mi diferencia.

■ *Pero ¿no suena tu música en África un poco extranjera?*

— Al principio en África me decían que creaba música occidental, que era un negro-blanco. Durante mucho tiempo llevé esa etiqueta. En Francia, en cambio, me repetían que mi música era norteamericana. Y cuando fui a Estados Unidos, los norteamericanos consideraron que era africana. ¡Más traidor que yo imposible!

El talento no tiene raza. Existe simplemente una

raza de músicos. Para formar parte de ella hacen falta conocimientos. El intérprete, aun más que el compositor, percibe sonidos agradables a su alrededor y los asimila, los ama, los hace suyos. Pavarotti y Barbara Hendricks me enseñaron, gracias a sus voces, a apreciar la ópera. Junto con Louis Armstrong, Duke Ellington y Charlie Parker forman mi museo imaginario. No he encontrado nada mejor que ellos. Mozart no me impide ser africano. Me gusta mezclarlo todo y pasar de una cosa a otra.

■ *En cierto sentido, en ti convergen varios continentes.*

— Cuando se es músico, uno no se despierta diciendo: "Voy a crear música africana", sino: "Quiero crear música." Eso es todo.

## DISCOGRAFÍA

**O Bossa y Soul Makossa** (1972). **Super Kumba** (1974). **Africadelic** (1975). Música de películas (1976): *La hierba salvaje* (Côte d'Ivoire), *Ceddo* (Senegal), *El precio de la libertad* (Camerún). **Gone Clear** (1979). **Ambassador** (1981). **Waka Juju** (1982, distr. Sonodisc). **Soft and Sweet y Mélodies africaines, vol. 1 y 2** (1983). **Abele Dance y Surtension** (1984, distr. RCA). **Tam Tam pour l'Éthiopie y Electric Africa** (con Herbie Hancock y Wally Badarou, 1985). **Afrijazzy** (1986, Soul Paris/distr. Mélodie). Disco doble grabado en vivo en las "Francofolies" (1988, Buda/distr. Mélodie). **Polysonik** (1990, Bird Productions/distr. B.M.G.).



Arriba, Manu Dibango con el músico y compositor francés Michel Portal. A la izquierda, con el trompetista norteamericano Don Cherry.

■ *Pero ¿no hay un problema de elección de instrumentos?*

— El problema es el mismo para todos los músicos. Después de aprender a tocar un instrumento, uno se convierte en un instrumentista bueno, mediocre o excelente. La cuestión está en poseer una sonoridad que la gente retenga. ¿Por qué, cuando escuchamos a Stan Getz o a Armstrong, los reconocemos de inmediato? Cada uno de ellos posee una sonoridad particular que llega al oyente.

■ *Pero introducir en una cultura musical determinados instrumentos que le son ajenos —en la música árabe, por ejemplo, el piano o el saxofón— ¿no equivale a violentar de alguna manera esa música?*

— Sí, evidentemente. Pero nunca se avanza sin rupturas. Cuando se inventaron los instrumentos árabes, había por supuesto un código. Pero ¿es inmutable ese código? ¿o puede evolucionar? ¿Es posible agregar instrumentos a una música que existía antes sin ellos? Son los músicos quienes deben responder. El instrumentista dirá: "Este instrumento no me aporta nada." O bien: "Este me proporciona algo que voy a adaptar a la música que toco."

■ *¿Cómo sacas partido de un instrumento nuevo?*

— Voy a darte un ejemplo. Hay un instrumento tradicional africano que me encanta: es una especie de "sanza" con lengüetas de madera. Quería incluirlo en mi lenguaje musical, pero se toca sólo en una determinada tonalidad. ¿Cómo resolver ese problema? Compuse un fragmento en el que preparé su entrada con una modulación. La sanza me acompaña luego durante un momento con su estilo y modo peculiares. Después, hay que hacer salir el instrumento para que venga otra cosa.

Opté, pues, por utilizar la sanza sin desvirtuarla. Pero también podría intentarse modificar su sonido. Por ejemplo, uno se dice: "La sanza suena bien, pero si añadiera aquí un poco de algodón o una cerilla, ¿no obtendría un cuarto de tono más?" Es una decisión personal.

■ *¿No te planteas la cuestión en términos de referencias culturales?*

— Las referencias deben venir naturalmente. En música no hay pasado ni futuro, sólo existe el presente. Tengo que componer la música de hoy, no la de ayer. Desde siempre se me ha acusado de "imitar". Pero ¿cómo crear si uno no se apropia de aquello que da densidad y peso a su tiempo? No hay creador que no sea un poco vampiro: la pintura, la literatura, la información funcionan como la música.

Algunos músicos temen acceder a esa universalidad. Pero, sin esa perspectiva, ¿para qué venir al mundo? ¿Dónde quedan la curiosidad, la energía, el movimiento, si vivimos aislados en un rincón, atados de pies y manos, durante setenta años? ■

# *Músicas del mundo: el gran*





# mestizaje

Por Isabelle Leymarie



EN todas las épocas el enriquecimiento de las civilizaciones se ha logrado gracias a la adaptación, la imitación, la osmosis y la aculturación. En la actualidad, con la difusión de lo audiovisual y la multiplicación de los medios de comunicación intercontinentales, los intercambios culturales se aceleran a un ritmo vertiginoso. Y la música, que trasciende las barreras lingüísticas y alegra los corazones, constituye uno de los aspectos más importantes de esos intercambios.

Ya en el siglo VIII surge una de las principales corrientes de mestizajes culturales del planeta: de la India la música se proyecta, por una parte, hacia el Asia central, Irán y Afganistán, y, por otra, hacia Turquía y el Oriente Medio, donde influye en la música árabe. Esta se difunde, a su vez, en el Magreb y posteriormente en España, donde da origen al flamenco y, de regreso al Magreb, después de la expulsión de los árabes de la península ibérica, a la música de al-Andalus.

Pero hasta que la trata de esclavos y la colonización transforman radicalmente la situación musical del planeta, los géneros musicales permanecen circunscritos a la tribu, el caserío, la aldea, la región. Varían de un valle o de un campo a otro, al igual que varían los dialectos, la cocina o la forma de vestir.

La música se ceñía estrictamente a las estructuras sociales y cumplía funciones fijadas por la costumbre desde tiempos inmemoriales. En ciertos casos era patrimonio exclusivo de determinados grupos sociales. En África occidental, en particular en las regiones yolof o malinke, sólo los griots, de generación en generación, eran los poseedores de la música, la tradición oral y las genealogías principescas. Incluso estaban obligados a observar una estricta endogamia.

Hoy en día numerosos griots jóvenes aceptan criterios más modernos, actuando con orquestas que comprenden saxofones y guitarras eléctricas. En Senegal los ritmos tradicionales han dado origen, bajo la influencia de la *pop music*, a una nueva música: el mbalax.

En el Japón algunos instrumentos de música suelen reservarse, incluso actualmente, para determinadas profesiones: los biwa para los bardos ciegos, el shamisen para las geishas. Pero ese país acoge también con entusiasmo la música occidental, en particular la canción francesa.

Cuando hacia comienzos del siglo XVI los portugueses, seguidos pronto por otros europeos, llegaron al África, y cuando los navíos coloniales empiezan a desembarcar miles de esclavos negros en las costas americanas, surgen músicas "criollas" con acentos inéditos: melodías con consonancias portuguesas en Cabo Verde, Mozambique o Angola, músicas afrocubanas, afrobrasileñas,



Festival rock  
en Río de Janeiro.

antillanas, afroamericanas. Aparecen, especialmente en Cuba, instrumentos de origen africano, como bongós, congas, timbales, claves, maracas y, poco a poco, géneros musicales nuevos: son, son montuno, bolero, guaracha, rumba.

### Tango y chachachá

Desde los años veinte, el jazz, producto del cruzamiento de la música afroamericana y europea, asociado al art nouveau y al modernismo, trae un soplo de libertad a América y a Europa. Impone su estética negra y, convertido en una de las músicas populares más importantes del siglo XX, inspira a compositores como Gershwin y Debussy y a pintores como Matisse y, más tarde, Mondrian. El tango, en el que se combinan los ritmos bantúes con el expresionismo argentino, y luego en los años treinta la rumba, en los años cuarenta el mambo, en los años cincuenta el chachachá y el *rock and roll*, procedentes también de Occidente y de África, se proyectan igualmente en el mundo entero.

Sin desconocer la importancia de otros aportes culturales, la música negra sigue siendo el común denominador de los géneros más populares de hoy: *funk*, *disco*, *soul*, *rap*, *rock*, *reggae*, *samba*, *bosanova*, *soca*, *afro-beat*, *juju*, *highlife* o *zouk*, las raíces de todos los cuales se alimentan, en diversa medida, de la tierra africana. En Francia,



Georges Moustaki, Claude Nougaro, Bernard Lavilliers se apasionan por los ritmos negros del Brasil, Nana Mouskouri incorpora el *gospel* a su repertorio. En Estados Unidos, Paul Simon reúne, en su última grabación, a músicos del Camerún y de Bahía. En el Japón, Ryuji Sakamoto recurre, para dar vida a una instrumentación un poco fría, al cantante senegalés Youssou N'Dour.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la aparición del disco microsurco 33 rpm y de la televisión favorecen la hegemonía de la música pop, en la que el musicólogo norteamericano Peter Manuel ve el acontecimiento más significativo de la música del siglo XX: “El desarrollo socioeco-

Najma, intérprete de origen hindú, tocando un órgano portátil tradicional durante un concierto en París (1990).

nómico y tecnológico ha engendrado una profusión de estilos nuevos, de instrumentos, de significaciones —en suma un reino musical absolutamente nuevo con un público mucho más vasto que el que han tenido, hasta ahora, las demás artes.”

El rock, en particular, creado por músicos afroamericanos como Chuck Berry y Bo Diddley y adoptado por Elvis Presley y otros cantantes blancos, se convierte para los jóvenes del mundo entero en símbolo de revuelta y de contestación. Atropellando el conformismo norteamericano de los años cincuenta, suscita nuevas modas en el vestir —vaqueros, camiseta y cazadora de cuero—, así como una verdadera revolución en las costumbres.

En los años sesenta los sincretismos musicales se amplían con el entusiasmo que despiertan, durante el periodo “hippie”, las músicas de Oriente —en particular de la India. Miles Davis y John Coltrane introducen modas de inspiración oriental en el jazz, y los Beatles el sitar indio en el universo de la *pop*. Pero este exotismo de pacotilla no enriquece para nada a músicas extremadamente estructuradas, que poseen ya un lenguaje personal y vigoroso. Al igual que fracasa la combinación de la música clásica con el jazz.

Durante el decenio siguiente la industria discográfica contribuye a reforzar la tendencia a las mezclas musicales. Aparece el término “fusión”, inventado para designar un cierto tipo de músicas híbridas, creadas artificialmente, a menudo a partir del jazz, uniformizadas mediante sintetizadores, culturalmente lo bastante neutras como para que sean accesibles a todos los públicos. El saxofonista



Stanley Turrentine y The Crusaders (quienes — lo que es significativo— renuncian a su antiguo nombre de The Jazz Crusaders) constituyen los prototipos de la “fusión” de ese periodo. Pero tal “fusión”, protestan los músicos de jazz, no es más que confusión, que juxtaposición de músicas diferentes, lo que le resta toda originalidad.

### Amalgamas y mestizajes

Sin embargo, las fronteras empiezan también a derrumbarse dentro de lo clásico, hasta entonces estrechamente compartimentado, donde en adelante el Oriente, el Africa y el Occidente se unen en un mismo fervor. Steve Reich, en particular, se inspira en los tambores de Ghana, Philip Glass en la polifonía pigmea y varios compositores asiáticos componen obras que se encuentran a mitad de camino entre la estética de Asia y la de Occidente.

La intensificación actual de las mezclas musicales está ligada también a diversos factores históricos y sociales —urbanización, descolonización, inmigración— que provocan vastos movimientos y amalgamas de poblaciones. En diversas metrópolis del mundo entero se constituyen grupos étnicos con una identidad compuesta —portorriqueños o cubanos de Nueva York, jamaíquinos de Londres, chicanos de California, de Nuevo México o de Texas, árabes y africanos de París— expuestos a influencias musicales múltiples, en busca de modos de expresión que correspondan a su realidad.

Esta tendencia llamada de la *sono mondiale*

Arriba, el senegalés Youssou N'Dour y el japonés Ryujji Sakamoto. A la derecha, el griot mandinga Mory Kante (1986).



**ISABELLE LEYMARIE**, etnomusicóloga francesa, es periodista, profesora y productora de programas musicales para la radio y la televisión, en particular en Francia y Estados Unidos. Desde enero de 1989 es responsable de la programación de jazz para el teatro de Châtelet y el Auditorium de París. Ha publicado numerosos artículos sobre el jazz y los ritmos latinoamericanos en revistas especializadas.

entraña evidentemente el riesgo de un cierto imperialismo musical, pero pone de manifiesto sobre todo el ardiente deseo que experimenta hoy la humanidad de abrirse a los diversos elementos culturales, de desembocar en esa tierra de los hombres que debe estar más allá de las ideologías y los estados. Un factor de equilibrio es, por lo demás, el florecimiento en el mundo entero de innumerables músicas populares y el interés creciente de los musicólogos e investigadores de Occidente por las músicas no occidentales. Los numerosos festivales de músicas mestizas, como el de Lille, Angoulême y La Rochelle, los seminarios

de la New School en Nueva York, la pasión de los adolescentes de Tokio por los ritmos africanos y latinos, la multiplicación de los grupos con repertorio mixto integrados por músicos de diversas nacionalidades (Xalam y Ultramarine en París), son un testimonio de la extraordinaria pujanza de esta corriente de mestizaje.

En los grandes centros urbanos, el rock, el jazz, el *rap* y la *pop music* cristalizan las emociones de esos jóvenes a menudo atraídos por valores contradictorios, les procuran la sensación estimulante de pertenecer a una comunidad que desborda su entorno inmediato, de recobrar una identidad mundial, donde los contrarios se reconcilian y las tensiones se calman por fin.

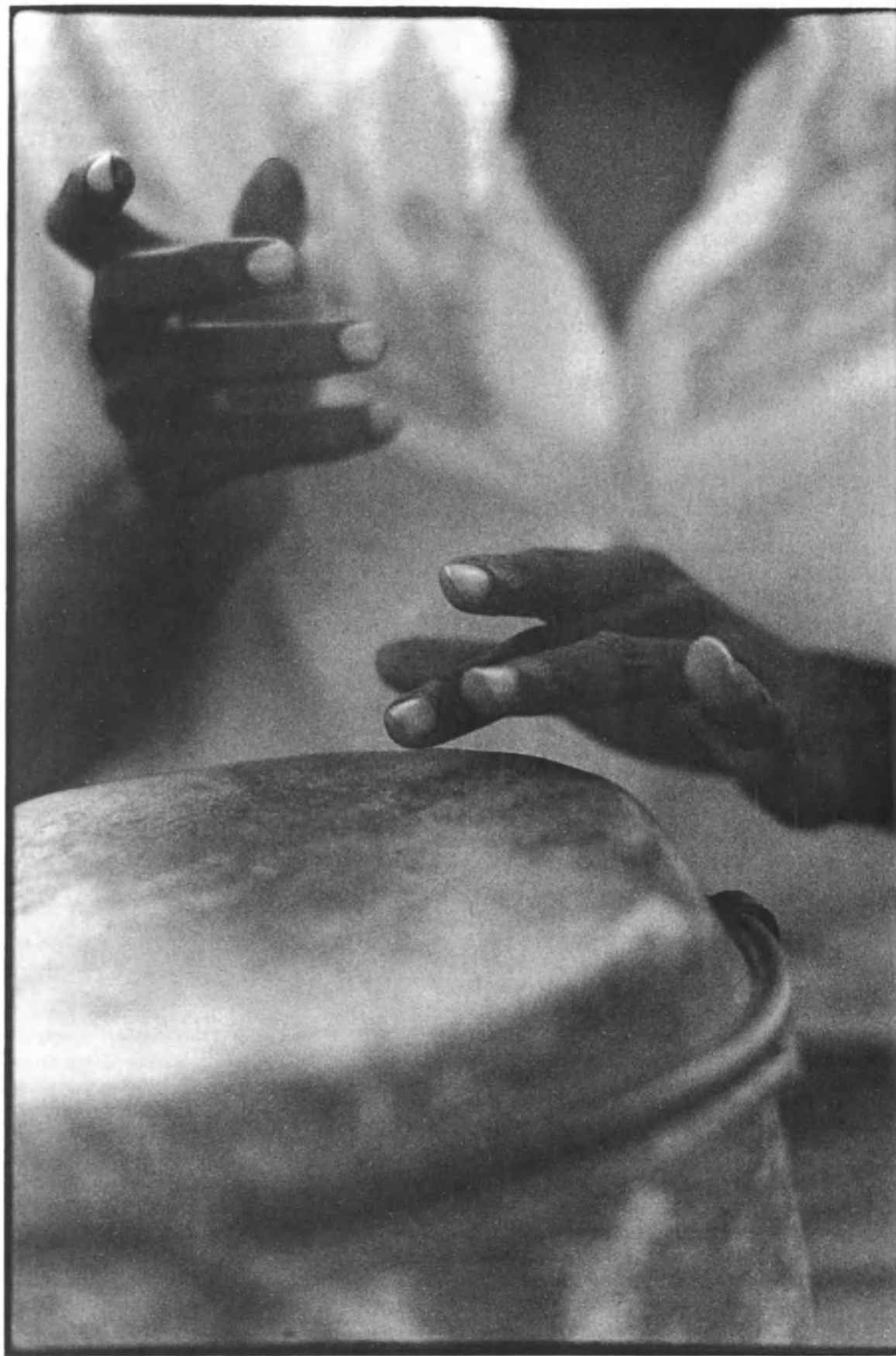
¿Cabe esperar que este acercamiento entre las músicas del mundo, reflejo de una necesidad profunda de comunicación y de comprensión mutua, se traduzca en una intensificación del humanismo y en un enriquecimiento colectivo gracias a los cuales toda cultura se abrirá cada vez más a las demás expresando a la vez su propia originalidad?

# Las raíces negras



**El rock, el jazz,  
el blues, todos  
esos ritmos y  
músicas que hoy  
forman parte de  
nuestra cultura,  
nacieron de la  
trata de esclavos.**

**Un regreso a las  
fuentes, que  
permite medir la  
distancia  
recorrida, así  
como las  
inevitables  
rupturas entre  
tradiciones  
africanas y  
músicas afro-  
norteamericanas.**



Por Etienne Bours  
y Alberto Nogueira

EN 1954 Elvis Presley graba su primer disco de 45 rpm, retomando en una cara "That's all right mama" de Big Boy Crudup, músico negro de blues y padre del rock and roll y, en la otra, "Blue moon of Kentucky" de Bill Monroe, músico country blanco y padre del bluegrass. Es un acontecimiento: la alquimia de la música negra blanqueada y de la música blanca ennegrecida. Presley se encontraba en el lugar adecuado en el momento oportuno. No tuvo más que coger los frutos maduros de árboles con múltiples brotes, cuyas raíces extraían, desde hacía siglos, savias y esencias lejanas.

Todas esas músicas que forman parte ahora de nuestra cultura —rock, blues, jazz, soul, rhythm and blues, spirituals, e incluso reggae, calipso, merengue de las Antillas, samba y capoeira del Brasil— no existirían sin el infame comercio de "madera de ébano". Es gracias a un apasionante retorno a las fuentes como se ve hoy en día, mezclando raíces antiguas con nuevas inspiraciones, a un Ali Farka Toure crear un blues africano o a un Dr. Nico interpretar una rumba congoleña.

### Hacia las Américas: un trayecto también musical

¿Fue durante mucho tiempo perceptible el Africa propiamente dicha en el bagaje musical de los esclavos llevados a América? ¿Persiste todavía en los estilos que conocemos y en los que nos inspiramos sin cesar? Numerosos autores iniciaron el viaje de regreso hacia el continente negro para tratar de dar respuesta a estas preguntas. Buscaron los orígenes del blues, o del jazz, dejando en claro la increíble distancia recorrida, subrayando sin cesar las relaciones posibles —pero también las inevitables rupturas entre las tradiciones africanas y las músicas afroamericanas. En uno y otro de los extremos del tráfico de esclavos, las tradiciones musicales se convirtieron en idiomas diferentes. "Toda similitud con lo que suena en el continente negro ha desaparecido" afirmará aquí mismo,<sup>1</sup> en 1977, el escritor cubano Alejo Carpentier.

Sin embargo, esas músicas nuevas fueron realmente creadas y desarrolladas por los negros. Pero el mestizaje se ha hecho presente, tornando más o menos lejanas las reminiscencias africanas, según los lugares donde se han implantado y las condiciones sociales de las comunidades negras.

"Somos lo que podría llamarse un pueblo de



Una compañía de minstrel show integrada por artistas negros y blancos, cartel norteamericano de fines del siglo XIX.

bailarines, músicos y poetas. De manera que cada hecho importante, como el regreso triunfal de una guerra o cualquier otra causa de regocijo popular, se celebra con danzas acompañadas de músicas y de cantos apropiados", decía Olaudah Equiano, esclavo ibo llevado a Virginia en 1756.<sup>2</sup> Pero esas celebraciones no siempre eran toleradas. Por regla general, los negros llevados a América Latina vivieron en comunidades relativamente cerradas y pudieron conservar algunas costumbres tribales, así como sus ritos y ceremonias tradicionales. El catolicismo permitió en cierto modo la supervivencia de las prácticas religiosas africanas, en un contexto a menudo sincrético. De ahí que todavía se mantengan las músicas rituales de Brasil, de Haití y de Cuba, por ejemplo, donde aun se practican innumerables cultos africanos.

En cambio, los esclavos que fueron a dar a Estados Unidos, después de una primera permanencia en las Antillas donde algunos rasgos africanos ya se habían atenuado o transformado, tuvieron que vivir en contacto bastante estrecho con sus propietarios blancos. Esta situación afectó de inmediato a sus creencias y expresiones ancestrales. Con el fervor y la desesperanza del cautiverio, se aferraron a sus cultos, pero en secreto y practicándolos con disimulo. Subsistieron pues algunos cultos, confundidos subrepticamente con el protestantismo de los blancos, y reanimados gracias al contacto con oleadas de negros importados de Haití, de la Martinica y de Guadalupe. Y si algunas creencias se expresaban mediante un simbolismo exterior, o el fervor de los spirituals, otros dioses africanos se veneraban en pleno día, en los meandros abandonados del Misisipí —como ocurrió con el culto vodú, que fue denominado hoodoo en el sur de Estados Unidos.

En cuanto a las músicas profanas, debieron someterse al mestizaje forzado de nuevas funciones, en un entorno hostil a todo lo africano.

"Cada occidental que baila rinde un homenaje inconsciente a los genios de Africa"

Abdelwahab Bouhdiba,  
Pluralisme social et  
pluralisme culturel,  
Louvain, 1970.

1. "Cómo el negro se volvió criollo", en *El Correo de la UNESCO (América Latina múltiple y una)*, agosto-septiembre de 1977.

2. Paul Olivier, *Savannah syncopators/African retention in the blues*, Studio Vista, Londres, 1970. Ver también *El Correo de la UNESCO, (Diarios de viaje)*, abril de 1987.



Arriba, músico brasileño tocando el berimbau, instrumento de música del candomblé, muy difundido en el estado de Bahía. A la izquierda, el trompetista, cantante y director de orquesta norteamericano Louis Armstrong en 1958. Foto superior, la cantante de jazz norteamericana Ella Fitzgerald.

Sólo subsistieron los cantos y las danzas compatibles con los esquemas económicos y sociales del Nuevo Mundo, como los cantos de trabajo (*field hollers*), derivados de cantos con respuestas de Africa, y que permitían a los esclavos llevar una cadencia en su trabajo y mantener el ritmo para evitar el látigo.

Los esclavos podían también dar rienda suelta a sus talentos si les servían para divertir a sus amos. Muchos de ellos tocaban violín, pífano, percusiones... Más de un esclavo prófugo y buscado por su propietario fue descrito como un excelente cantante o un buen violinista. Fabricaban instrumentos valiéndose de su ingenio, creando en particular diversos laúdes que darán origen al banjo. Este instrumento, que se ha convertido casi en sinónimo de la música negra, ocupó un lugar destacado en los *minstrel shows*. Creados a comienzos del siglo XIX, esos espectáculos musicales eran parodias, interpretadas por blancos con el rostro pintado de negro, de la vida y la cultura de los negros. Fenómeno sorprendente, éstos terminaron por adoptar algunas de sus canciones, e incluso por participar en tales espectáculos.

## Verdaderos y falsos mestizajes

De los contactos entre baladas y danzas anglo-irlandesas, instrumentos blancos, cantos de trabajo, gritos y pregones de los esclavos y los amos, *spirituals* y *gospels*, iba a nacer el *blues*, música negra por excelencia, pero de todos modos negra americana. Venido de las profundidades del sur, en él coinciden históricamente los grandes mestizajes norteamericanos, pues con él comienza la era de la grabación de las músicas negras y lo que podría llamarse la segunda oleada de mestizaje. Pues si durante las primeras grabaciones los músicos de *blues* del campo entregaban su arte en bruto, en toda su autenticidad, no ocurrirá lo mismo más adelante.

En 1900, en efecto, ocho de cada diez negros vivían todavía en el campo. En 1930 la mitad moraba en las ciudades industriales. De este éxodo nacen otras expresiones —*blues* urbano, *rhythm and blues*, *soul*. Surgen así nuevas exigencias comerciales. Las músicas negras se someterán poco a poco a las leyes del mercado. ¿Otros mestizajes o falsos mestizajes? Más bien la última etapa de una larga trayectoria de expresiones cada vez más alejadas de sus funciones iniciales, y quizá tan mezcladas que llegan a gustar a “todo el mundo”.

Pero no hay que equivocarse: numerosos son los músicos que no interpretan “falso mestizaje”. Basta para convencerse de ello con escuchar a Joseph Spence, ese increíble guitarrista de las Bahamas cuya música es un ejemplo de resistencia a la explotación del mercado o a las presiones de la grabación. Un ejemplo de mestizaje “verdadero”, el de culturas diferentes que se han entrelazado durante largo tiempo y en que lo negro ha teñido la mayoría de las expresiones musicales. ■

**ETIENNE BOURS** es un periodista belga especializado en temas musicales. Ha participado en numerosas emisiones de radio sobre música tradicional. Actualmente trabaja en la Mediateca de la Comunidad Francesa de Bélgica. **ALBERTO NOGUEIRA** es un periodista portugués. En la actualidad trabaja como consejero musical en la Mediateca de la Comunidad Francesa de Bélgica.

# Brasil: país del son mestizo

Por Mario de Aratanha

EL proceso por el que se fueron mezclando razas y culturas en la música del Brasil se confunde con la historia misma de este país de dimensiones continentales al que los portugueses llegaron en 1500 y los africanos medio siglo después y donde el blanco se unió con el indio, el indio con el negro y el negro con el blanco.

Resultado de este mestizaje ha sido una de las músicas más ricas y originales del planeta, exportadora de estilos y de intérpretes famosos, surgida en un ámbito multifacético que hoy alberga cuando menos media docena de grandes estilos o regiones musicales. Brasil es hoy un inmenso mercado discográfico en el que se venden anualmente 80 millones de discos, casi el 70 por ciento de los cuales son de producción doméstica pese al control casi total que sobre este sector ejercen las grandes multinacionales extranjeras.

Los musicólogos han identificado ya 365 ritmos diferentes en la música brasileña, desde el norte hasta el sur. Al introducir las danzas indias en sus ceremonias, los jesuitas fueron los principales iniciadores de tan caleidoscópica mezcla musical, que después iba a enriquecerse con las culturas africanas importadas por los barcos negreros, a refinarse con la llegada de la corte de Portugal, a propagarse con el cultivo del café, a profesionalizarse cuando aparece la radio y a internacionalizarse con el cine, el disco y el videoclip.

Hoy día continúa el proceso, con carácter más cultural y tecnológico. Por un lado, las computadoras han invadido los estudios, los tríos eléctricos de Salvador actúan con efectos a la manera de un Spielberg y los jóvenes de las

ciudades se nutren de rock *made in* Brasil. Pero, por otro, las *pagodas* de Río y los *afoxés* de Bahía se afanan por volver a sus raíces africanas.

Mientras en Europa se baila la lambada, los jóvenes negros de Bahía danzan la *samba-reggae*. Y mientras Tom Jobim se instala en Nueva York y

De la mezcla de tres razas nació una de las músicas más ricas y más originales del mundo.

Junto a estas líneas, Gilberto Gil. Abajo, Maria Bethânia. Abajo, a la izquierda, Gal Costa.



Gilberto Gil y Milton Nascimento prosiguen su conquista de los mercados extranjeros, David Byrne y Paul Simon, estrellas de primera magnitud, se mezclan con los músicos brasileños, como ocurría en otros tiempos cuando Hollywood descubría a Carmem Miranda, Walt Disney dibujaba a Zé Carioca y Fred Astaire y Ginger Rogers bailaban la machicha de Río.

## Indio con blanco

En Brasil el primer mestizaje fue el del blanco y el indio. Los jesuitas introducen en sus ceremonias religiosas el *catareté*, la danza de los indios tupís. Nacen así las primeras canciones brasileñas en portugués. La escasa penetración de las músicas negras en las zonas interiores del Nordeste permite que se perpetúen las antiguas mezclas de instrumentos de viento indígenas y de instrumentos de cuerda árabes traídos por los portugueses.

En esa árida región pueden aun verse personajes que recuerdan a los trovadores y a los juglares de la vieja tradición medieval europea. Son los guitarristas y los poetas populares que van de feria en feria cantando la historia, la actualidad o los sueños, en solos improvisados o en dúos en los que se combinan, con un mismo carácter melódico, los tonos indígenas y los ibéricos.

Cuanto más se acerca la música al litoral, más gana en ritmo, en percusiones y en negritud. En la zona urbana de Recife y en toda la región de la caña de azúcar de Pernambuco, la vigorosa presencia de los negros se manifiesta principalmente en el *maracatiú*, baile de los desfiles de carnaval.

Esta música nordestina del litoral, que va desde Recife hasta Bahía y asciende hasta Maranhão, es sin lugar a dudas aquella en que se realiza la fusión más equilibrada de los elementos

indígenas, blancos y negros. Una estética popular semejante se extiende aun más al norte hasta la desembocadura del Amazonas, donde ya se oyen ecos del Caribe.

Con el enriquecimiento de las zonas rurales de São Paulo y del Paraná (hoy entre las más ricas del continente), la *dupla caipira*—música popular de estilo *cóuntry* influida por canciones guaraníes del Paraguay—penetra en la ciudad de São Paulo (megalópolis industrial de diez millones de habitantes) donde se comercializa y se convierte en uno de los grandes éxitos de la industria discográfica del país.

Más al sur, en las vastas llanuras pampeanas, la mezcla se hace ya con elementos venidos de otros horizontes, los del Río de la Plata; allí la música nativa comparte los mismos acentos de las milongas, rancheras y chamamés de Argentina y Uruguay.

## Blanco con negro

Las dos regiones más ricas de la música brasileña son la de Bahía, con la música negra de su capital Salvador, y la de Río de Janeiro, que sigue siendo el gran centro cultural del Brasil y donde convergen la mayoría de los estilos musicales.

En efecto, todas las corrientes musicales del país, vengan de Africa o de Bahía, del Nordeste o de otras regiones, confluyen en Río. Allí es donde se inició la radio del país, donde la televisión muestra un carácter más creador, donde se concentran las casas de discos y donde el mercado del trabajo es más floreciente. Por último, a Río afluyen los artistas de todos los rincones del país.

Pese al hervidero inmigratorio, fenómeno que sólo se aceleró a fines del siglo XIX, Río de Janeiro ha conservado sus músicas propias, la samba y el choro,<sup>1</sup> que comenzaron a cristalizarse a partir de la abolición de la esclavitud en 1888. Pero, ochenta años antes, al llegar la corte de Portugal, los *lundús* africanos se mezclaban ya con las canciones europeas. Aun así, la música negra se hallaba confinada a los barrios de los esclavos, mientras que las capas altas de la sociedad bailaban la gavota y el minueto, más tarde sustituidos por la polca y el vals. Entre ambos extremos el mestizaje estaba en marcha.

Al obtener su liberación, los esclavos negros que poseían un oficio se instalaron en la Cidade Nova, cerca del centro de Río. Los demás tuvieron que contentarse con los barrios menos favorecidos, a lo largo de las vías férreas o en los "morros" o colinas.

Las diferencias de nivel económico y cultural de ambos grupos dan lugar a que aparezcan dos estilos distintos: por un lado, la machicha, el choro y otros géneros musicales complicados; por otro, la samba de morro, con mayor percusión, que se transformaba en desfile callejero durante el carnaval y de donde nacieron las escuelas de samba. Fue por entonces cuando hicieron su aparición los primeros músicos "profesionales", en el sentido que hoy tiene la palabra.

Las primeras influencias extranjeras son las que llegan a través del cine, en los años treinta. Pero será en el decenio siguiente, gracias a la "política



A la izquierda, Martinho da Vila, uno de los maestros de la samba, hacia 1985. Arriba, escena del carnaval de Bahía.







de buena vecindad” de Roosevelt, cuando se intensifiquen los intercambios entre Brasil y Estados Unidos. Carmem Miranda se marcha a Hollywood y los norteamericanos comienzan a invadir en masa los nuevos mercados.

### Relaciones de buena vecindad

Nunca se había bailado tanto como en los años cuarenta y cincuenta. Era la época en que nuestros viejos ritmos competían con el bolero del Caribe y con el *blues* y el *fox-trot* de Estados Unidos. Se iniciaba la era del consumo que ya no iba a interrumpirse. Las grandes estrellas musicales se inspiraban en la canción romántica propagada por el cine y el disco. En todas partes reinaba el fervor por las cosas de fuera. Impulsada por el *cool jazz* y el *bebop*, la música de Río se preparaba para la *bosanova*.<sup>2</sup>

Cuando João Gilberto llega de Bahía con su *batida diferente* (su ritmo particular) en la guitarra, encuentra en Río un terreno propicio para la explosión de la *bosanova*, que va a conquistar primero el Brasil y a continuación Estados Unidos. Así, con los años sesenta se invierte la tendencia cultural a importar de este último país que

dominó en el decenio anterior y se inicia un nuevo mestizaje, ya no sólo racial sino también cultural. Con la radio, el disco, el *show business* y la televisión, la música urbana carioca experimenta un espléndido florecimiento.

Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Chico Buarque, Tom Jobim: en torno a estos nombres famosos surgen distintos movimientos que acaban dando origen a las siglas MPB (música popular brasileña), sinónimo de esa nueva música urbana que todavía se mantiene como una de las más importantes del país.

Es la época de los grandes festivales. Con los Beatles como telón de fondo, llegan las guitarras del rock y surge el movimiento Tropicalia, grito de libertad estética y moral que consagró a Caetano Veloso y Gilberto Gil. El movimiento de “contestación” desborda los límites de la música y se transforma en rebelión política contra la dictadura militar instaurada en 1964. Una censura artística implacable se conjuga con la violencia de la policía política para reducir al silencio a una generación entera.

Pero la fuerza de estos movimientos es tal que, aun censurada, consigue subsistir, buscando

terreno más propicio en el exilio... o en las metáforas. La poesía se infiltra entre las líneas de los textos que la censura mutila. De ahí que los consumidores se vuelvan hacia una música menos politizada. En los años sesenta se produce el retorno de la samba popular, con Paulinho da Viola, Beth Carvalho y Martinho da Vila.

## Vuelta a los orígenes

Los efectos devastadores de veinte años de dictadura militar surtieron sus efectos en la *intelligentsia* de la metrópoli cultural del Brasil. Los grandes de la MPB sobreviven, pero sin poder formar a una nueva generación que tome el relevo. La apertura tiene lugar sobre todo respecto del rock comercial de los años ochenta, cuando el espectáculo mediático se impone a los artistas. Rita Lee se convierte en superestrella, Alceu Valença crea el *forrock*<sup>3</sup>, el *funk* invade los suburbios más negros de las grandes ciudades y hacen su aparición los grupos rock brasileños: Paralamas do Sucesso, Cazuza y el Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Titãs y Legião Urbana.

Pero, como reacción a la creciente asepsia de los éxitos fabricados por el sistema mediático, comienza a perfilarse una nueva tendencia de vuelta a los orígenes, de preservación cultural. En los suburbios de Río se revaloriza la música negra en las *pagodas* o reuniones de sambistas; de allí provienen los nombres de Zeca Pagodinho, Almir Guineto, Fundo de Quintal y Jovelina Pérola Negra.

Pero es en Bahía, cuna de todo el movimiento, donde esa vuelta a los orígenes se muestra más vigorosa. Centro de la cultura negra desde la llegada de los primeros esclavos africanos, su etnia y sus costumbres son semejantes a las de Río, pero más puras, igual que su música, que está más ligada a los cultos religiosos traídos de Angola, Nigeria, Senegal y Guinea-Bissau. Esa música, preservada durante siglos por los ritos del *candomblé*, se libera de ellos a fines del siglo XIX y se populariza a principios del actual.

Durante los años treinta los carnavales están dominados por los *afoxés*, grupos religiosos de músicos y danzarines que desfilaban por las calles como las escuelas de samba en Río pero con un ritmo lento, casi de lamentación, llamado *ijexa*.

Dos revolucionarios van a quebrantar la tradición: el negro Dodô y el blanco Osmar que, en los años cuarenta, crean el *trío elétrico*, el cual transforma completamente el ritmo del carnaval de Bahía. Este trío eléctrico debutó en una vieja camioneta Ford con una guitarra y un *cavaquinho* (pequeño instrumento de cuatro cuerdas) amplificados, seguidos a pie por una batería de seis o siete percusionistas. El nuevo género iba a desarrollarse tanto en tamaño de las orquestas como en potencia sonora y en importancia musical.

Los tres o cuatro tríos de los comienzos adoptaron ya un ritmo muy acelerado en su estilización de las marchas de Río, de los *frevos*<sup>4</sup> de Recife y de los éxitos de la radio. Cuando uno de esos animadísimos tríos se cruzaba con la lenta procesión de un *afoxé*, éste quedaba completamente desorganizado, por lo que, para defenderse,

los *afoxés* tuvieron que acelerar también el paso del *ijexa*.

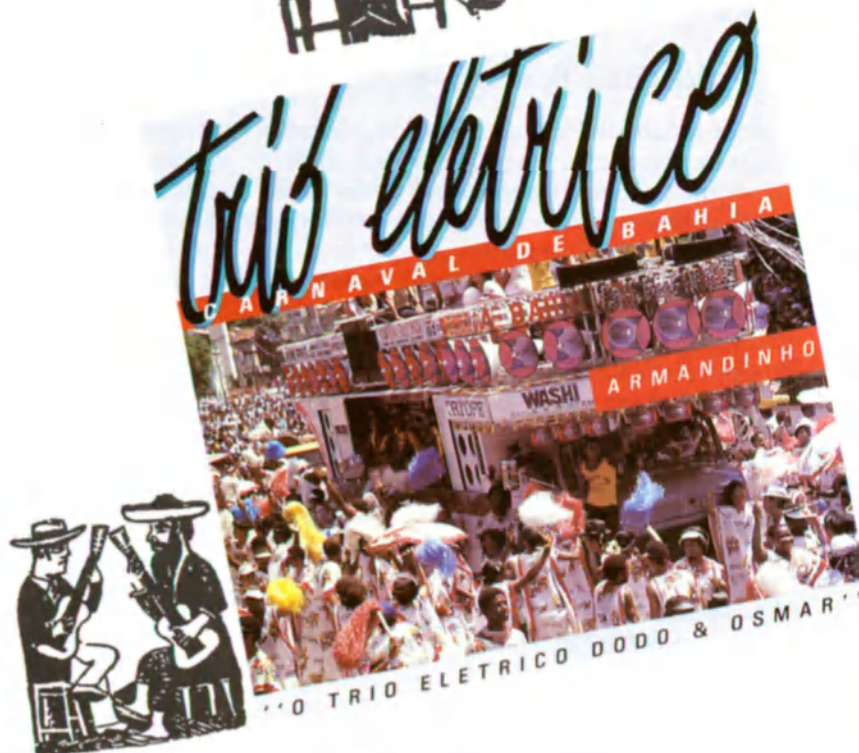
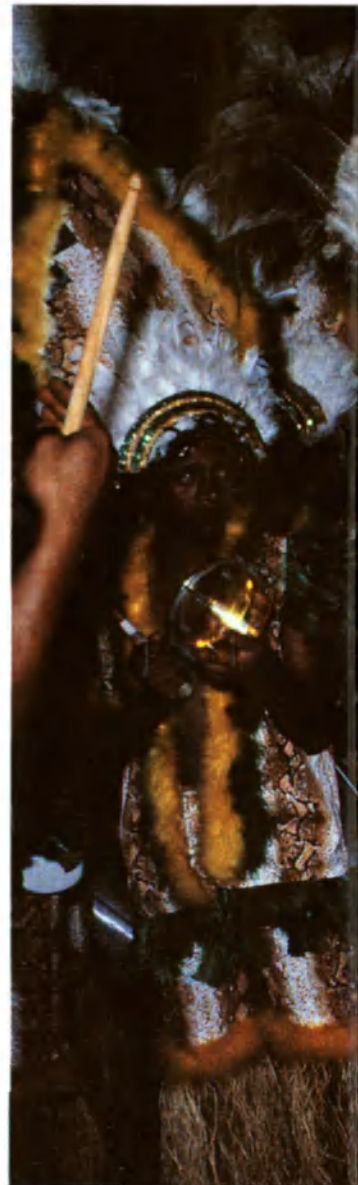
Ese carácter competitivo y alucinado del carnaval de Bahía ha hecho mucho por su éxito: la fiesta ha pasado de durar cuatro días a prolongarse durante casi dos meses. Y los tres o cuatro tríos eléctricos de los años cuarenta son hoy más de ochenta.

En el decenio de los setenta los tríos perfeccionaron su equipo. Ahora montan en camiones con amplificadores, gracias a lo cual su sonido llega mucho más lejos, atrayendo a su paso a las muchedumbres. Y poco a poco adoptan un aspecto más imponente aun que los carros alegóricos del carnaval de Río. Por ejemplo, el trío Coca-Cola construye una gigantesca botella ambulante, el trío Caetanave erige una auténtica lanzadera espacial amenizada con efectos especiales a la Spielberg, y hay algunos que van incluso equipados con ascensores.

La amplificación y electrificación de los instrumentos y la influencia de los ritmos urbanos de estilo rock han modernizado la música de los tríos, que pasan al disco y a la radio con Armandinho, hijo del viejo Osmar, y sobre todo con los



Grabados populares del nordeste brasileño y cubierta de un disco compacto del célebre trío eléctrico de Dodô y Osmar.





famosos Novos Bahianos, herederos de la Tropicalia de Gilberto Gil y Caetano Veloso. Es éste el primer “mestizaje tecnológico” de la música bahiana cuya habitual vitalidad va a manifestarse en adelante en corrientes diversas, tanto de carácter purista como progresista.

### Lo nuevo se alía a lo antiguo

Si en los años ochenta la música popular brasileña disputó el triunfo al rock y a la música romántica, en Bahía esa batalla se ganó más pronto que en otros lugares. Aparecen Luis Caldas y, después, la lambada, nacida en el Caribe pero que en Salvador se impregnó del típico *swing* bahiano. Porque, venga de donde venga, de California, de Río de Janeiro, de Jamaica o de Dahomey, en cuanto llega a Bahía la música se vuelve bahiana.

Prácticamente toda esta música gira en torno a la cultura del carnaval. Los nuevos grupos profesionales —como Chiclete com Banana, Mel, Reflexus y Cheiro de Amor— están vinculados a los politizados *blocos* (grupos carnavalescos callejeros) surgidos de los antiguos *afoxés* —Olodum,

Ara-ketu, el tradicional Filhos de Gandhi y muchos otros de los que aceleran el *ijexa* para defenderse de los tríos eléctricos.

Esas bandas y esas figuras conocidas actúan todo el año, inundando con sus éxitos y sus discos el mercado de Bahía, que ahora se autoabastece. Los muchedumbres viven su música en un ambiente de efervescencia. El modelo jamaicano, con la fuerza política del movimiento *rastafari*, que hace de Bob Marley un semidiós, está presente, y la *samba-reggae* se convierte en un ejemplo de mestizaje policultural.

La estética de estos movimientos neoafricanos, o “neo-afros”, según la terminología brasileña, no obedece a ningún modelo establecido. Durante el último carnaval, Ara-ketu actuó acompañado de instrumentos de viento, guitarras y sintetizadores, junto a los tradicionales tambores africanos, y la autenticidad de Oludum ha dejado maravillado a Paul Simon. En el proceso de africanización lo nuevo se alía a lo antiguo, lo nacional a lo extranjero. Y la gente del pueblo, que sólo piensa en bailar, se entrega con entusiasmo a las delicias de los ritmos que se le proponen. ■

Escuela de samba.

1. El choro (lloro o lamento) es una mezcla de géneros: chotis, vals, tango, polca, habanera. (N.D.L.R.)

2. Bosa nova significa “nueva ola” en portugués. (N.D.L.R.)

3. Contracción de *forró*, baile originario del Nordeste brasileño, y de rock. (N.D.L.R.)

4. El *fievo* es un baile iberbrasileño de ritmo frenético. (N.D.L.R.)

La música mexicana de Texas expresa el desgarramiento de una comunidad que, aunque profundamente apegada a su cultura de origen, aspira a fundirse en la sociedad norteamericana.

# “Tex-Mex”, música de frontera

Por Manuel Peña

Los cuatro estados del sudoeste de Estados Unidos (Texas, Nuevo México, Arizona y California) pertenecieron en otra época a México. Hoy, casi ciento cincuenta años después de su anexión, sus habitantes de origen hispánico conservan unos vínculos muy fuertes con la cultura mexicana, particularmente en el ámbito de la música. Esto puede observarse especialmente en Nuevo México. En cambio, la colonia mexicana de Los Angeles se inscribe en una tradición musical más reciente, aunque sobremanera vigorosa.

Pero es sin duda alguna en Texas donde la tradición folklórica de la población norteamericana de origen mexicano tiene mayor fuerza y se halla más hondamente arraigada: se trata de la tradición de la “música tejana” o música “tex-mex”, como dicen los norteamericanos. En realidad, la tradición mexicana en Texas engloba dos formas musicales distintas, cada una de las cuales tiene su propio estilo de interpretación y sus instrumentos peculiares y ejerce su influencia mucho más allá de las fronteras del estado: el “conjunto”, también llamado “música norteña”, y la “orquesta tejana” o, simplemente, “orquesta”.

De los dos tipos de música, el conjunto es el más auténticamente mexicano, pero ambos poseen una fuerza expresiva y una originalidad indiscutibles. Y si juzgamos de la calidad musical por el éxito popular, habrá que convenir en que la boga persistente del conjunto y de la orquesta en toda la región sudoccidental de Estados Unidos

da fe del genio musical de los mexicanos de Texas.

¿Qué razones explican que los músicos mexicanos de Texas se muestren más innovadores que sus colegas de los demás estados del sudoeste y hayan sido capaces de mantener la preeminencia de la tradición “tex-mex”? La respuesta tiene que ver con el carácter de las relaciones entre los tejanos de ascendencia angloamericana (los “anglos”, como los llaman los hispanohablantes) y los de origen mexicano. Dicho sucintamente, tanto el conjunto como la orquesta son testimonio de una voluntad firme y peculiar de encarar y de resolver el conflicto sociocultural que opone a las dos comunidades tejanas desde la invasión del territorio por los norteamericanos.

Está más que claro que la llegada de los “gringos” no fue precisamente un motivo de alborozo para los autóctonos, pero éstos no se dejaron conquistar sin resistencia. De ahí la animosidad recíproca y el enfrentamiento cultural que han caracterizado las actitudes y los juicios de cada grupo respecto del otro y que se manifiestan en los clichés caricaturescos que se aplican mutuamente.

La evolución de las dos formas musicales que son el conjunto y la orquesta ha dependido en parte de ese ambiente cultural particularmente tenso. Sería de todos modos exagerado afirmar que el vigor les viene a ambos tipos de música sólo de ese conflicto. Porque, no lo olvidemos, existe otro factor que complica aun más la





Junto a estas líneas, el Conjunto Bernal (hacia 1965) y, a la izquierda, Narciso Martínez y Santiago Almedia, importantes figuras del "conjunto" (1938). Arriba, Beto Villa y su orquesta (hacia 1948). Foto superior, orquesta compuesta de trabajadores (hacia 1915).

situación: el foso que desde principios de siglo divide a la comunidad mexicana de Texas en dos grupos socioeconómicos distintos: la masa de los trabajadores manuales y una burguesía que aspira al estatuto propio de las clases medias.

### El conjunto, quintaesencia de la cultura popular

La transformación espectacular del conjunto en un estilo musical consumado y original entre 1935 y 1960 es el fruto de la estrategia cultural de los obreros tejanos, esa masa de trabajadores más o menos calificados empleados por los grandes terratenientes, las empresas industriales y el pequeño comercio. Como expresión musical de una clase que ha de hacer frente a la discriminación no sólo del opresor de lengua inglesa sino también de una burguesía hispanohablante poco numerosa pero hostil, el conjunto está históricamente vinculado a la existencia de una conciencia de clase. Al volcarse en favor de un estilo original que ellos mismos habían creado, los obreros

proclamaban su fuerte identidad estética y cultural que se expresaba en la elección de los instrumentos, de los géneros musicales y de los estilos (todos arraigadamente mexicanos) y en el ritual de la ejecución.

Cierto es que antes de que se impusiera el conjunto moderno (acordeón diatónico, guitarra de doce cuerdas, bajo eléctrico y percusiones), el acordeón era ya el instrumento favorito de los trabajadores mexicanos de ambos lados de la frontera. Era fácil procurarse instrumentos alemanes baratos, con su hilera única de teclas melódicas, para que pudieran bailar "mexicanos" y "norteños" (mexicanos de la frontera). Pero esta moda del acordeón no era del agrado de todos. Los "anglos", pronto seguidos por la elite hispanohablante, no tardaron en censurarla y denunciarla. Por ejemplo, en 1880 el *San Antonio Express* condenaba como sigue los fandangos que bailaban los mexicanos pobres, por lo general al son del acordeón: "Esos fandangos proliferan hasta el punto de incomodar. Por lo demás, los mexicanos respetables no acuden a ellos."

Pero la reprobación de los "anglos" y de los "mexicanos respetables" no impidió que la música de acordeón se desarrollara y se impusiera hasta el presente. Es sobre todo durante los años de prosperidad que siguieron inmediatamente al final de la guerra (1946-1960) cuando el conjunto va a modernizarse y a alcanzar un éxito general, tanto en Texas como en otras partes. Gracias al talento de Narciso Martínez, Valerio Longoria, Tony de la Rosa, Paulino Bernal, Ramón Ayala, Flaco Jiménez y Esteban Jordán, el conjunto se ha convertido en el indiscutible (e indiscutido) estilo musical de los trabajadores mexicanos.

### La estrategia social de la orquesta

En cambio, el estilo de la orquesta se distingue del conjunto por su carácter más "respetable". Y, efectivamente, desde los años veinte ese estilo tiene mucho mejor acogida en los círculos más encopetados de la comunidad mexicana de Texas. Es verdad que ya a fines del siglo XIX había orquestas que tocaban en fiestas populares, pero se trataba de grupos heterogéneos y mal equipados que actuaban a la buena de Dios. La miseria impedía que pudiera mantenerse en condiciones decentes un conjunto musical coherente, particularmente en las zonas rurales.

En cambio, en las grandes ciudades, donde se estaba formando una clase burguesa embrionaria, aparece a fines de los años veinte un nuevo tipo de orquesta de baile calcada de los conjuntos de *swing* norteamericanos, pero con un sonido mexicano muy característico. Nació así la orquesta, formada cuando menos por una trompeta, un saxofón y una sección rítmica (guitarra, bajo, percusiones y, con menor frecuencia, piano), que no iba a tardar en popularizarse en ciertos medios de origen mexicano a partir de los años treinta.

A decir verdad, este tipo de formación musical concordaba perfectamente con la estrategia de una elite mexicana que, tras la depresión

#### MANUEL PEÑA

es un antropólogo estadounidense especialista en música y folklore de los norteamericanos de origen mexicano. Profesor de humanidades en la Universidad del Estado de California, es autor de numerosos artículos y de un libro sobre música tex-mex.

del decenio, todavía era reducida en número pero influyente. Esa clase ascendente se afanaba por diferenciarse de la masa de los trabajadores mexicanos y por imitar el modo de vida del norteamericano medio, lo que explica su pasión por el *fox-trot*, el *boogie-woogie* y el *swing* en general, que predominaba en el repertorio de las orquestas de la época.

Pero esa pasión no era en modo alguno exclusivista. En realidad, lo característico de la música de orquesta "tex-mex" es su eclecticismo y su diversidad, incomparablemente mayores que los de las músicas de que se nutre ese estilo (incluido el conjunto). Basta con consultar la lista de las grabaciones realizadas desde hace medio siglo para comprobar que el repertorio de las orquestas va desde el *swing* norteamericano hasta las melodías populares del conjunto, pasando por la música sudamericanaailable, del danczón al bolero. La orquesta tejana se distingue sobre todo por su tendencia a convertir el bolero mexicano en una "polca tex-mex", fórmula original en que se mezclan los ritmos norteamericanos y mexicanos, intercalando a menudo algunos compases de *swing* en el tempo latinoamericano.

Las grandes figuras de la orquesta "tex-mex" son Beto Villa, al que se considera inventor del estilo actual, y Little Joe Hernández, cuyas innovaciones han revolucionado la concepción de la orquesta. A Villa, que desde la aparición de sus primeros discos en 1946 es el ídolo del sudoeste, se le admira sobre todo por sus polcas de estilo muy popular, a la manera de la ranchera, que sabe aderezar admirablemente con ritmos tan exóticos como el *fox-trot* norteamericano y los boleros y danczones de América Latina.

Por su parte, Little Joe Hernández revolucionó el estilo de la orquesta a comienzos del decenio de los setenta mezclando con las polcas "tex-mex" de Villa elementos vigorosos del jazz y del rock. A este nuevo son, que ha electrizado literalmente a la comunidad mexicana de Estados Unidos, se le ha bautizado con la expresión de "ola chicana". El éxito de Little Joe fue de tal calibre que su orquesta iba a convertirse en representante indiscutida de la música chicana en los años setenta, cuando todas las orquestas de aficionados del sudoeste se desvivían por imitar su original estilo.

La indiscutible importancia cultural de la orquesta dimana directamente de las aspiraciones sociológicas de una comunidad mexicana que siente un profundo apego por su cultura originaria pero que al mismo tiempo aspira a fundirse en la sociedad norteamericana y adoptar sus valores.

La orquesta, sensible a esta doble pertenencia, ha oscilado siempre entre la música mexicana y la norteamericana, entre su inspiración folklórica y rural y su nueva modernidad urbana, entre los orígenes modestos de su público y su reciente prosperidad. Podemos como conclusión afirmar que la importancia histórica de la orquesta es fruto de la voluntad de las clases medias mexicanas de resolver la contradicción entre sus esfuerzos de integración y su negativa a renunciar a sus raíces étnicas. ■

**El "latin jazz"  
es una de las  
músicas más  
ricas, variadas y  
vigorosas de  
nuestra época.  
Del jazz toma su  
concepto  
armónico y su  
instrumentación,  
de las culturas  
afrolatino-  
americanas los  
temas, los ritmos  
y la percusión.**

# JAZZ

**C**UANDO, hacia 1920, se inicia el jazz en Nueva Orleans, han desaparecido completamente los tambores negros, prohibidos por los blancos en la época de la esclavitud. El jazz toma prestado a la música militar el grueso bombo provisto de un címbalo o platillo que da el ritmo a las famosas *parades* negras, paradas o procesiones que desfilaron por las calles de la capital de la Luisiana en los entierros y los carnavales. La función esencial del bombo es servir de metrónomo, marcando el ritmo y sin improvisar prácticamente nunca. Más tarde el bombo será sustituido por la batería, pero ésta, mientras no llega la época del *bebop*, tocará con ritmos relativamente rudimentarios.

En Cuba, donde la herencia africana conserva un vigor extraordinario, las orquestas de música popular de la época utilizan una gran variedad de instrumentos de percusión: congas, bongós, timbales, claves (varillas percutidas), maracas y güiras (calabazas), con los cuales pueden superponerse variados ritmos en fascinante torbellino. A partir de los años cuarenta el jazz hace suyos todos estos instrumentos de percusión afrocaribinos. Pero ya a fines del siglo XIX había hecho su aparición en la música para piano de los negros el *ragtime*, línea de bajo derivada de la habanera que el compositor criollo Louis Moreau Gottschalk había traído de Cuba unos decenios antes. Esta línea de bajo, que se caracteriza por el desfase entre las dos manos, la adoptan después W. C. Handy, el gran pionero del *blues*, que en 1910 viaja a Cuba con el ejército norteamericano y, en pos suya, pianistas como "Profesor Longhair", nativo también de Nueva Orleans. A propósito de esta línea musical, Jelly Roll Morton, que se consideraba a sí mismo inventor del jazz, habla ya de *latin tinge* (color latino).

Hacia fines de los años veinte cierra sus puertas para siempre Storyville, el famoso barrio alegre de la ciudad, lo que obliga a gran número de músicos, repentinamente desocupados, a emigrar hacia el norte. Con ello Nueva York se convierte en la nueva Meca del jazz. Fletcher Henderson, Duke Ellington y un sinnúmero de pianistas animan las noches febriles de Harlem, que por entonces se hallaba en el cénit de su célebre renacimiento. Atraídos por el efervescente ambiente musical de la ciudad, varios músicos cubanos, en particular el flautista Alberto Socarrás, se afincan asimismo en Nueva York.

También los portorriqueños, que habían obtenido la nacionalidad norteamericana en 1917, emigran a la ciudad de los rascacielos, estableciéndose primero en Brooklyn y después en East Harlem, antiguo barrio judío e italiano, que muy pronto tomará el nombre español de "El Barrio". Allí fundan teatros y clubes y, junto con los cubanos, van creando un mercado para los ritmos "latinos". Pero, como las salidas para sus propios productos musicales son pese a todo limitadas, numerosos músicos latinos tienen que dominar y practicar la música del país huésped.

# Con color latino



Arriba, el percusionista cubano Mongo Santamaría. A la derecha, el cantante y director de orquesta cubano Franck Grillo, alias "Machito", en París en 1975.

## Tambores tropicales y ritmos latinos

Socarrás empieza tocando en el Cotton Club y en revistas negras y graba sus primeros solos de flauta de jazz con Clarence Williams, el productor de Sidney Bechet y de Louis Armstrong. Su fama se consolida, gracias a lo cual puede crear una gran orquesta en la que mezcla la música clásica, la cubana y el jazz, lo que representa una novedad completa. Un texto norteamericano de la época habla de "la intensidad salvaje de su sección rítmica". Socarrás, que es negro, logra abolir las barreras raciales en numerosos clubes de Estados Unidos que no aceptaban a las orquestas de color; y, así, con sus tambores tropicales llega hasta los confines de Illinois y de Nebraska.

También el trombón portorriqueño Juan Tizol debuta en el escenario estadounidense, integrándose a fines de los años veinte en la



orquesta de Duke Ellington. Para éste compone las primeras partituras de *latin jazz* —“Caravan” y “Perdido”—, iniciándolo así en los ritmos latinoamericanos. Mientras que el jazz deja al intérprete entera libertad para el fraseo, la música cubana se construye a base de una superposición de ritmos sobremana precisos. La conga produce un ritmo determinado, el bongó, otro; el bajo y el piano contribuyen cada uno por su parte a la polirritmia. Los ritmos se articulan unos con otros sin la menor ambigüedad, tejiendo una trama sonora en perpetua agitación. Sean cuales sean las notas que toque, el músico cubano debe respetar un fraseo muy peculiar al que se da el nombre de “clave” y que los neófitos —y hasta los músicos de jazz veteranos— suelen tener suma dificultad en asimilar.

Otros directores de orquesta norteamericanos, como Chick Webb y Cab Calloway, sucumbirán a su vez al hechizo del bolero, de la guaracha o de la rumba, producto los tres del suelo cubano. Mientras tanto, el jazz hace algunos tímidos intentos de penetración en Cuba. En 1933 Duke Ellington viaja a La Habana, donde se crean grandes orquestas inspiradas en el modelo norteamericano. Pero es en Nueva York donde, a principios de los años cuarenta, se produce realmente la fusión de la música cubana y del jazz, dando lugar a lo que al principio se llamará *cubob* (por Cuba y *bebop*) y después, cuando al producto vengan a fundirse otros ritmos latinoamericanos distintos de los cubanos, *latin jazz*.

Al final de los años treinta, hartos de la música cubana edulcorada de los Xavier Cugat y demás orquestas de salón, Mario Bauza, que había sido trompetista con Cab Calloway, decide crear una orquesta que sepa combinar el jazz y los auténticos



Los comienzos del Cotton Club (1927) en Nueva York. Al piano Duke Ellington.

ritmos cubanos. Para ello hace venir de La Habana a su cuñado el cantante “Machito” (Frank Grillo), consigue la colaboración del arreglista de Calloway y da a su grupo el nombre de “Los Afrocubanos”. Terminadas las partituras, la orquesta, que forman cubanos, portorriqueños y un trompetista norteamericano, ensaya febrilmente. El trompetista tiene a veces problemas con los ritmos cubanos, y los latinoamericanos del grupo con las complejas armonías del jazz. Pero Bauza logra fundir ambos lenguajes musicales y la orquesta termina por constituir un conjunto homogéneo. En 1940 Los Afrocubanos debutan en un club de East Harlem y sus audaces ritmos subyugan a las parejas que bailan en la pista. Los timbales, en particular el bongó, dejan boquiabiertos a los baterías norteamericanos, que hasta

Tres célebres músicos norteamericanos de jazz: el saxofón Charlie Parker, con el bajo Tommy Porter y el trompetista Miles Davis (1947).





entonces no habían visto a nadie tocar un tambor sólo con las manos.

No faltan norteamericanos que desprecien esta música, que en ellos evoca un África “primitiva” caricaturizada por Hollywood. Pero, poco a poco, los músicos de jazz empiezan a prestar atención. En 1947 es Stan Kenton quien, seducido por la composición favorita de Los Afro-cubanos, “Tanga”, soborna a los percusionistas del grupo para que graben su propia obra de gran éxito “The peanut vendor” (El manisero). Pero la grandilocuencia de su jazz es una traición a la verdadera música cubana. No es éste el caso de Charlie Parker que graba en 1950 con Los Afro-cubanos varias obras y se adueña inmediatamente de su espíritu, explayándose a placer en “Manguo Mangüe”, “Okidoke”, “Canción” y “Jazz”, donde entreteje con los tórridos ritmos tropicales sus laberínticas melodías.

### Un deslumbrante conguero habanero

Dizzy Gillespie es, junto con Los Afro-cubanos, el otro gran catalizador del *latin jazz*. Apenas llegado a Nueva York cae bajo el hechizo de la música cubana cuyo frenético brío le recuerda los ritmos negros de su Carolina del Sur. Empieza tocando con Socarrás, que le inicia en los ritmos cubanos, y después traba amistad con Bauza, que le abre las puertas de la orquesta de Calloway. Y es el mismo Bauza quien en 1946 recomienda a Gillespie el extraordinario percusionista Chano Pozo, que acababa de llegar de Cuba. Pozo, camorrista y vanidoso, se había ganado en La Habana una merecida reputación de conguero (intérprete de congas) y de compositor. El “conguero habanero”, miembro de una secta yoruba de origen nigeriano, los Nánigos, de la que sólo podían formar parte los hombres que hubieran dado muestras sobradas de valor y virilidad, conocía perfectamente los cantos sagrados afro-cubanos y los arcanos de la rumba.

Gillespie queda deslumbrado por los bailes, los tambores y los cantos de Pozo y le contrata inmediatamente como miembro de su gran orquesta. Pero los ritmos del cubano chocan con los del batería Kenny Clarke. Gillespie explica el fraseo del jazz a Pozo y éste compone, en colaboración con el gran trompetista, “Manteca” y “Tin, tin, deo”, que se convertirán en clásicos del jazz.

A partir de entonces se desarrolla el jazz en Cuba, donde se fundan excelentes orquestas. Pero, por influjo de un turismo de bajo vuelo, los clubes de La Habana prefieren generalmente las insulsas *show bands* cosmopolitas a la sabrosa música local. Aun así, los instrumentos y las armonías del jazz lograrán fusionarse con la percusión y los ritmos cubanos en las notables *big bands* de Bebo Valdés y de Benny Moré.

Chano Pozo muere asesinado en un bar de Harlem a los 33 años, pero deja abierto el camino para una pléyade de percusionistas que van a grabar con músicos de jazz una larga retahila de composiciones.

Al terminar los años cincuenta el jazz cubano experimenta un retroceso. Y es Gillespie quien, en el decenio siguiente, va a insuflar nuevo vigor al *latin jazz* gracias a la transfusión de sangre bra-



sileña. De vuelta de un viaje a Río, se trae en su equipaje la samba y la bossanova, que entonces están en el cénit de su triunfo. Creada por el guitarrista João Gilberto y popularizada por los compositores Carlos Jobim y Vinicius de Moraes y por el guitarrista Baden Powell, la bossanova delata la influencia del jazz. Mientras la samba es una música de carnaval, la bossanova, reposada y compleja, utiliza acordes inesperados de gran refinamiento. Pero su encanto se basa sobre todo en una pulsión peculiar, la “batida”, que resulta del desfase entre la melodía y el acompañamiento, lo que crea un clima de ambigüedad como si la música flotara entre dos tiempos.

Stan Getz se adueña del nuevo ritmo y, aunque en realidad no dominaba plenamente, su álbum *Bossanova* le valdrá su más sonado éxito.

El trompetista, cantante y director de orquesta norteamericano Dizzy Gillespie en París en 1990.



A su vez, Cannonball Adderly, Charlie Byrd y el Modern Jazz Quartet (con el que toca el guitarrista brasileño Laurindo Almeida) se entusiasman con el contoneo y las sutilezas de la bossa-nova y con la irresistible energía de la samba.

Al iniciarse el decenio de los cincuenta, los "combos" de *latin jazz* empiezan a sustituir en los Estados Unidos a las grandes orquestas, que el ascenso del *rock and roll* ha vuelto anticuadas. Hacia 1953, el pianista inglés George Shearing funda en California un grupo del que formarán parte varios percusionistas cubanos, entre ellos Mongo Santamaría. Shearing encarga a La Habana una serie de discos de pianistas locales en los que admira sobre todo el arte de la elipsis y el empleo de líneas melódicas interpretadas al unísono con ambas manos.

### Combos de Nueva York y *big bands* de La Habana

El otro gran combo de los años cincuenta es el que forma en Nueva York Mongo Santamaría, formidable percusionista impregnado de liturgias afrocubanas y, al mismo tiempo, gran descubridor de talentos. Empieza por contratar al pianista brasileño João Donato, por entonces desconocido, y después a Chick Corea, Hubert Laws y otros músicos que van a brillar más tarde en el mundo del jazz. Santamaría pasa temporadas en Brasil durante el decenio de los sesenta y se apasiona por la música afroamericana (su primer gran éxito será "Watermelon Man") y por los ritmos latinoamericanos, fundiendo todos estos aportes en un estilo unificado que da fe de su vigorosa personalidad.

En los años setenta colabora con Santamaría el joven colombiano Justo Almario, flautista,





Arturo Sandoval, trompetista cubano, durante un concierto en Cuba en 1989. Arriba a la izquierda, Carlos Jobim y Vinicius de Moraes, dos grandes figuras brasileñas de la bossanova. Abajo a la izquierda, el brasileño Milton Nascimento en 1986.

saxofonista, arreglista y compositor de consumado talento, que insufla nuevo dinamismo al grupo. En su soberbio "The promised land" un pasaje ricamente armonizado con flautas y saxofones sucede a un prelude en el que resuenan ecos de John Coltrane, y en "Song for you" la improvisación de Almario y Al Williams constituye uno de los solos de flauta más refinados y rigurosamente contruidos que se hayan oído en la música latinoamericana o en el jazz. En su disco *Ubane*, Santamaría introduce la cumbia, ritmo colombiano que aquí se interpreta con el tambor tradicional, y en *Red Hot* una "sambita de Almario" melodiosa y plena de sabor.

Aunque Cuba quedó aislada de Estados Unidos en 1960, los jóvenes intérpretes cubanos continuaron asimilando con pasión el jazz norteamericano. De ahí la sorpresa con que Gillespie, al llegar a La Habana en 1977, descubre el extraordinario nivel musical del país. De su *big band* actual forman justamente parte tres cubanos: el trompetista Arturo Sandoval, al que conoció en Cuba, el batería Ignacio Berroa y el saxofón Paquito D'Rivera. Gillespie, gran artífice de ritmos tropicales, utiliza también a un percusionista portorriqueño, a un pianista panameño, a un saxofonista dominicano, a tres brasileños, a un trombón chicano (norteamericano de origen mexicano) y a varios norteamericanos.

Dos años después del viaje a Cuba de Gillespie, la orquesta habanera Irakere, en la que se mezclan los tambores de origen africano, las guitarras eléctricas y los sintetizadores, desata un auténtico torbellino musical en Estados Unidos y obtiene el Grammy Award, el más codiciado premio de la industria discográfica del país.

En Cuba misma, una serie de brillantes instrumentistas abiertos a las ideas de fuera se afanan

en buscar un sonido decididamente nuevo y, al mismo tiempo, en sacar el máximo partido del patrimonio musical propio. Entre ellos citemos al joven pianista Gonzalo Rubalcaba, vástago de una de las más prestigiosas dinastías musicales de la isla, cuyo grupo ha actuado con éxito en varios festivales internacionales.

También Brasil que es, como Cuba, tierra propicia para los sincretismos, se convierte en foco activo del *latin jazz*. El Zimbo Trío, los guitarristas Egberto Sigmondi y Toninho Horta, el políinstrumentista Hermeto Pascoal, el saxofón Paolo Moura y el pianista Wagner Tiso inventan sonoridades inéditas recurriendo a muy diversas fuentes: samba, bossanova, folklore nordestino y ritos de origen africano, como la batucada, el candomblé y el afoxé. Milton Nascimento, oriundo de Belo Horizonte, se inspira en el ambiente de su Minas Gerais natal para componer una movida música de aire onírico e insólitas armonías cuyos acentos difieren de los de la samba o la bossanova. Seducidos por la belleza de sus composiciones, los músicos de jazz norteamericanos —Stanley Turrentine, Sarah Vaughan, Herbie Hancock— la interpretan a menudo con entusiasmo. Pero la industria discográfica brasileña no se interesa por difundir el *latin jazz* en su propio país, por lo que muchos de sus intérpretes (Airto Moreira, Tania Maria, Eliane Elias, Dom Salvador) han de buscar su tierra de promisión en el extranjero, particularmente en Estados Unidos. Así, en los clubes y estudios norteamericanos siguen fecundándose mutuamente el jazz y la música brasileña con tan espléndidos frutos como antes, ofreciendo esta última a aquél lo mejor de sus sutiles cromatismos.

## Prodigioso mestizaje

En Nueva York, polo de atracción de todas las culturas, el *latin jazz* está experimentando en nuestros días un proceso de intenso y prodigioso mestizaje. Además de la contribución de los brasileños, los argentinos han aportado el lirismo del tango, los colombianos la cálida cumbia, los dominicanos el endiablado merengue, los jamaicanos el lánguido calipso, los panameños su rítmico tamborcito y los portorriqueños sus briosas bomba y plena. Los "neoyorriqueños" (portorriqueños de Nueva York) como Tito Puente, que han crecido en un punto de confluencia de variados géneros musicales, integran en su manera de actuar muy diversos influjos: jazz, *soul music*, salsa, folklore afrocubano o portorriqueño. Y los cubanos llegados en 1980 como Daniel Ponce y Puntilla, grandes maestros del tambor, Paquito D'Rivera e Ignacio Berroa salpimentan el *latin jazz* con el songó, ritmo inventado en La Habana por los años setenta, y con elementos tomados del folklore negro de su país.

El *latin jazz*, reconocido y apreciado en el mundo entero, se está haciendo con adeptos cada vez más numerosos y fervientes. Y así es como hoy lo practican con acierto orquestas europeas, africanas o japonesas, dando fe de que, en un mundo donde el entendimiento político entre las naciones sigue siendo a veces problemático y frágil, el ecumenismo musical constituye una realidad.

**¿El rock ruso sólo puede sobrevivir  
en la clandestinidad?**



**En primer plano,  
Piotr Mamonov, el cantante  
del grupo rock "Los sonidos  
de Moo".**

# URSS: la rebeldía de los rockeros

Por Alexandre Sokolanski

“EL rock es algo más que música, es un modo de vida”, afirmaba Boris Grebenshikov, una de las figuras más destacadas del rock ruso, a principios de los años ochenta —en una época en que para la mayoría de los rockeros soviéticos la pobreza, la clandestinidad y la persecución eran parte de su realidad cotidiana.

El rock entró en la cultura rusa entre los años sesenta y setenta, difundiendo una imagen dinámica y atractiva de la civilización occidental. Por aquel entonces ser un aficionado a ese tipo de música o tocarla eran formas de disidencia que no entrañaban mayores riesgos.

Los primeros tiempos fueron difíciles. No sólo escaseaban el material y los equipos de música más rudimentarios, sino que era prácticamente imposible para los intérpretes de rock presentarse en teatros y salas de concierto. Así, cantar acompañado simplemente de una guitarra en casas particulares se convirtió en una costumbre todavía hoy muy difundida. Eran también los años en que sobre los rockeros ejercían una poderosa influencia algunos poetas y letristas célebres como V. Vysotsky, B. Okudjava y A. Galich, que no pertenecían al movimiento. En el rock ruso la letra, con un contenido social y político, suele ser más importante que la música misma.

A través del rock se expresaba la insatisfacción, el desasosiego y las frustraciones de toda una generación. “Conocemos un nuevo baile, pero no tenemos piernas. Fuimos a ver una nueva película, pero la suprimieron”, cantaba Aquarium, un conjunto de Leningrado, manifestando así el resentimiento hacia un modo de vida insostenible, pero al parecer inamovible.

A principios de los años ochenta, los rockeros establecieron estrechos contactos con jóvenes artistas, poetas y directores de cine y teatro post-vanguardistas. Compartiendo la clandestinidad, en un enriquecedor intercambio de ideas, lograron hacer del rock ruso un fenómeno único y original. Conjuntos como Aquarium, Cino y Zoo, cuyo cantante Mike Naumenko interpre-

taba con igual acierto canciones de rock tradicional y encantadoras baladas, eran los principales representantes del movimiento.

Difundido de manera clandestina a través del Semizdat, el rock ruso se impuso paulatinamente como una forma auténtica de arte popular moderno, ridiculizando la frívola música oficial y enfrentándose con la cultura dominante de una sociedad autoritaria. La violenta represión de 1983 contra los rockeros truncó numerosas vidas pero no impidió el rápido desarrollo de un movimiento que hacia mediados de la década, siempre en la clandestinidad, contaba con una vasta red de producción y una verdadera industria de grabación.

A partir de 1985 la evolución del clima social suscitó un sentimiento de mayor confianza y optimismo. Aunque la situación no cambió radicalmente, la gente disponía al menos de cierta libertad de acción. La solidaridad y el deseo de actuar eran los principales componentes de ese nuevo estado de ánimo. A partir de entonces, la música rock evolucionó rápidamente hacia una filosofía más conciliadora y contemplativa.

El rock ruso terminó por salir a la luz del día. Los conjuntos musicales recorrieron el país, y se multiplicaron los programas de televisión y los conciertos multitudinarios. Pero, paradójicamente, a la “legalidad” siguió un periodo de decepción. En una sociedad más abierta, el rock dejó de ser el medio de comunicación universal de una juventud inconformista. Ese desapego empezó a sentirse también entre los intelectuales. ¿Tal vez el rock ruso era incapaz de convertirse en una forma de arte como cualquier otra? La nueva generación pedía limonada, y el rock era una bebida demasiado fuerte par él.

No obstante, algunos conjuntos de música rock entran en los años noventa con paso firme. El más destacado es DDT, cuyo cantante, Yuri Shevchuk, parece dispuesto a afrontar cualquier desafío. Tal vez el rock ruso no ha cantado todavía su última canción.

**ALEXANDER SOKOLANSKI** es un crítico de arte y teatral soviético. Ha publicado numerosas obras sobre teatro moderno, arte de vanguardia y cultura rock, entre las que cabe mencionar *The images of Russian rock* (Imágenes del rock ruso)

# El compositor y sus modelos

Por Véronique Brindeau

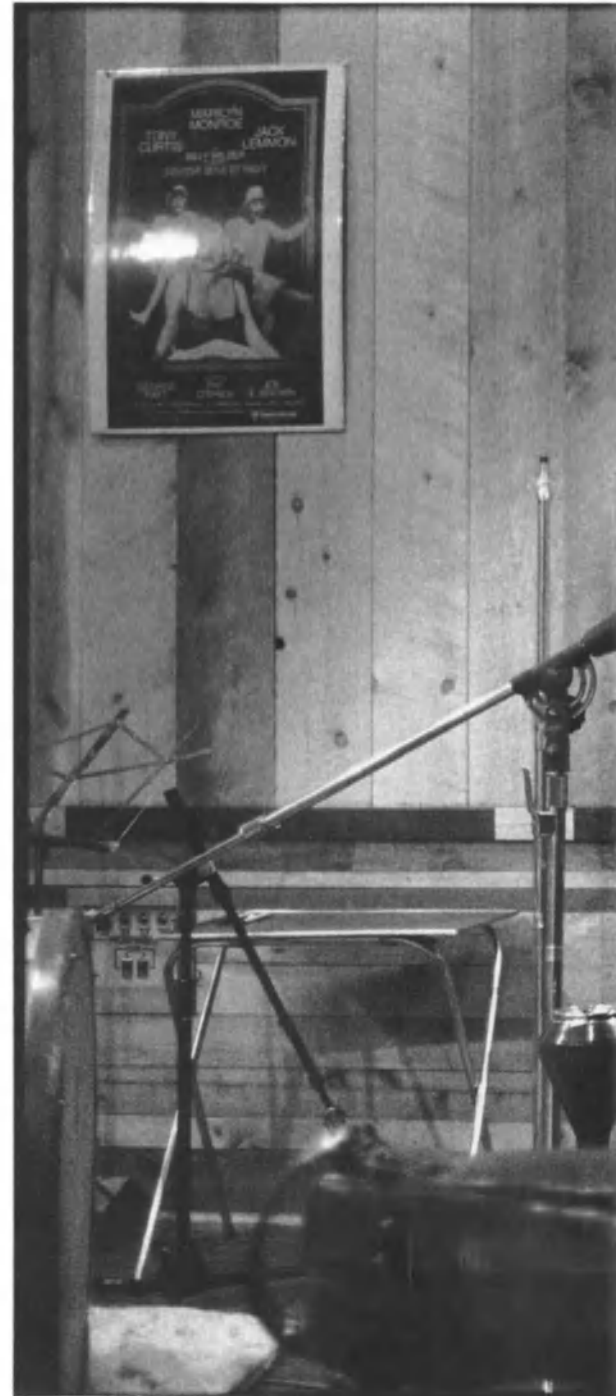
**P**ARÍS, 1889. En la Exposición Universal Debussy descubre la música de Java y el teatro del Lejano Oriente. En seguida se verá cuáles fueron las consecuencias musicales de esa revelación. Retengamos por ahora ese signo de la época, del que Debussy, una vez más, da testimonio. Pues en su actitud, el compositor, tantas veces mencionado por el lugar que ocupa dentro de la modernidad, manifiesta un interés por las demás culturas —y una manera de asimilarlas a su propia actividad creadora— que volverá a encontrarse más tarde en numerosos músicos.

Pero precisamente ese encuentro augura algo muy distinto de una mera adaptación, de un “a la manera de”, de un colorido pintoresco, de un exotismo, en definitiva. Lo que vemos despuntar en las obras posteriores a ese encuentro, y en particular en las piezas para piano, es a la vez el juego de una distancia y la confirmación de modos de escritura presentes ya en las composiciones anteriores de Debussy pero que afirman ahora su densidad.

Más allá de una influencia que se hubiera podido ejercer de manera mucho más “literal”, para Debussy se instauró un entendimiento evidente desde un principio. Su atracción por aquello que percibe en la música de Java revela, de hecho, parte de lo que él es, en el momento preciso en que parece arrebatar a otros territorios sonoros, que hasta entonces desconocía, algo que ya posee, prendado como está de una escritura de timbres y resonancias. Es el tiempo de Pagodas, para piano, que recuerdan el *siendro* javanés.

## Encuentros y metamorfosis

Uno de los múltiples interrogantes que este ejemplo suscita es el de saber en qué medida las profundas transformaciones que se han producido en nuestra sociedad —en particular la revolución en los transportes y en las técnicas de grabación— han modificado el impacto, en la génesis de la



obra de los compositores, de descubrimientos similares.

En todo caso no cabe duda de que en el siglo XX son numerosos los artistas para quienes el conocimiento de culturas radicalmente distintas de aquella en la que adquirieron los primeros elementos de su lenguaje ha marcado una etapa de su proceso de expresión. Esta afirmación es válida tanto para los músicos como para los pintores y la revelación que representó para ellos el descubrimiento del arte negro o de las aguadas chinas, así como el de la pintura al óleo y del pastel.

Pero probablemente es un fenómeno esencialmente moderno el hecho de abandonar, en música, el terreno de la cita imitativa y la referencia turística: composiciones turquescas de todo tipo, por supuesto, hasta en *La tirolesa* de Erik Satie, o el carácter chinesco de la tetera en *El niño*

**Numerosos compositores toman de fuentes lejanas los elementos de su propia identidad —una manera de ir al encuentro de los demás, para reconocerse mejor a sí mismo.**



En un estudio de Nuevo México (Estados Unidos), grabación de *Oyaté*, una obra del compositor Tony Hymas (al piano), con Jim Pepper, saxofón Indio.

y los sortilejos de un Ravel capaz también de armonizar las *Cinco melodías griegas* o de componer, a partir de un lejano Madagascar, las *Canciones malgaches*.

Rápidamente se advierte la huella de las metamorfosis, de un verdadero trabajo para incorporar —en el sentido más orgánico del término— a su propio lenguaje las formas que el compositor percibe al descubrir otros músicos; pues, a mi parecer, se trata de músicos en el sentido más amplio del término y de músicas más que de estilos particulares de tal o cual región del mundo.

Es tal vez oportuno señalar hasta qué punto el término, hoy en día cada vez más empleado, de “mestizaje” pone de relieve en las tradiciones una trayectoria curiosamente pura, cuando en verdad se sabe de qué madeja complicada, por no decir inextricable, estas últimas surgieron a

menudo. Despojarlas de las alianzas elaboradas por la historia de los pueblos, de los instrumentos y de sus intercambios, equivale a hacer una representación simplificada que supone un repliegue sobre sí mismo y una imposición de fronteras celosamente defendidas.

Por otra parte, al aclarar la importancia relativa de esos encuentros cabe preguntarse si, finalmente, no son comparables al descubrimiento de tal o cual partitura, y no sólo al descubrimiento sino —hay que precisarlo— a su estudio, pues, sin él, la impresión efímera no deja más que una estela de entusiasmo sin verdadero poder creador. El papel que tal vez desempeñó el teatro del Lejano Oriente en la obra de Debussy ¿no podría asemejarse al de la partitura de *Boris Godunov*, o incluso al de la obra de Pierre Louÿs? La misma pregunta tendría sentido en la obra de Messiaen:



se sabe que el folklore peruano está presente en *Harawi*, y no es necesario recordar la importancia de los “deci-talas”, ritmos de la tradición hindú, en su trabajo sobre las duraciones. Pero la India o la música de corte japonesa (*Siete Hai-kai*) terminan por fundirse en la elaboración del lenguaje del compositor, en su tiempo, al igual que el canto llano, la fe cristiana o el trino de los pájaros.

### Una forma de reconocerse en los demás

Hay que señalar, sin embargo, que para varias figuras de la música contemporánea el contacto con las músicas extraeuropeas se ha tornado irresistible, impulsando a esos compositores a algo más que una visita a las bibliotecas y a permanecer en el país elegido, e incluso a veces a recibir en él la enseñanza de un maestro.

Pero al observar la situación más de cerca y analizar este tipo de actitudes en un Steve Reich, por ejemplo, se advierte que lo que se da por descontado, al profundizar el choque inicial, es siempre una especie de confirmación. En efecto, Steve Reich habrá pasado a lo sumo tres semanas estudiando los tambores de Ghana, y su trabajo ya estaba bastante avanzado en lo que se refiere a las

superposiciones y desfases de células, así como a las señales destinadas a interrumpir un *pattern* para pasar a una etapa siguiente de la composición.

Es difícil resistir a la tentación de aludir al caso de un Jean-Claude Eloy frente al Japón: también en ese ejemplo el acceso a las tradiciones orientales se produce en el momento de la vida del compositor en que algo nuevo debía aparecer y que, rompiendo con las tradiciones académicas que lo habían formado inicialmente —y que entrañaban tal vez un riesgo de limitación—, le devuelve una imagen organizada, como al margen de la historia, de sus propias aspiraciones musicales.

Ni collage, ni imitación, el encuentro parece ser siempre una manera de reconocerse en los demás. Para Bartok, para Kodaly, pero también para los que Europa formó en su academia —en especial los compositores del Norte—, el camino para encontrarse surcará esta vez, no ya las lejanías del Oriente y del Africa, sino el país natal.

### Saqueos en la “tienda” de la historia

Lo diferente es garantía de libertad: la afirmación es válida para numerosos artistas. Libertad tanto rítmica como en el plano de las sonoridades. Así

**VÉRONIQUE BRINDEAU** es una musicóloga francesa. Fue responsable del Centro de Documentación de Música Contemporánea de Tokio y actualmente es miembro del taller de investigaciones y de acústica aplicada “Espaces Nouveaux” de París. Colabora en diversas revistas especializadas.



se observa en la actitud del compositor japonés Takemitsu, que se apasionó primero por la música de Occidente antes de estudiar la de su propia tradición, y cuya obra personal emana sin interrupción de esas dos fuentes.

Inspirarse en fuentes ajenas a su identidad cultural, ¿es ese un gesto tan distinto de la forma — ¡pacífica!— de saqueo a la que se entrega el músico en la “tienda” de la historia?

Mitad abeja, mitad cuco, morando allí donde se desarrolla y madurando gracias a la miel que lo alimenta mejor, es todo el patrimonio, lejano o próximo, el que constituye el terreno propicio para el músico o el artista. Y por consiguiente, la referencia a una determinada música de Asia o de Africa —y dicho sea de paso, cualesquiera que sean la evidencia de la filiación o el trabajo a partir del modelo— no tiene quizá una significación particular comparada con la herencia más o menos voluntaria de sus predecesores. ¿En ese sentido, el canto mongol o el tratamiento de la célula melódica por un determinado predecesor ejercen acaso una influencia diferente en la formación de un músico?

### Músicas lejanas en el tiempo y en el espacio

Como ya se ha visto, las afinidades que pueden impulsar a un compositor a interesarse a fondo por músicas distintas reflejan tanto la atracción que ejercen las músicas de otras latitudes como las tradiciones más próximas en el espacio pero más antiguas en el tiempo. Mauricio Kagel y también François-Bernard Mâche, en sus estéticas por lo demás diferentes, no descuidan el timbre de ins-

trumentos de la Edad Media, como tampoco los instrumentos extraeuropeos, o las lenguas raras.

Para Cage, es la ópera la que constituye el punto de partida de un proceso de superposición y de juego dentro de una colección: *Européra* (1990) utiliza más de cien óperas del repertorio en una sola obra. Para Stockhausen, son los himnos del mundo entero (*Hymnen*, 1967).

En fin, esas mezclas, esos “mestizajes” si se quiere, suponen también una cierta fusión de géneros y una disolución, según se afirma, de las fronteras entre las categorías musicales. Basta que Pierre Boulez dirija una obra de Frank Zappa o que Michel Portal interprete sea un concierto de Mozart, sea jazz, o que incluso improvise con músicos tradicionales —como hace en el marco de la nueva versión del Festival de Lille titulada precisamente “Mestizajes”— para que se hable sin más de una desaparición de los contornos entre música contemporánea, jazz y rock.

### Atajos

Sin embargo, esta apertura parece deberse sobre todo a intérpretes acostumbrados a la improvisación. La época en que grupos como Can o Sun Ra reclutaban a sus miembros entre los émulos de Stockhausen se esfuma para dar lugar a un periodo en el que la compartimentación entre los compositores se mantiene, y en el que son más bien las llamadas músicas “de atajo”, cuyo nombre es suficientemente elocuente acerca del camino que utilizan, las que facilitan la disolución de esas fronteras.

Para los compositores de hoy, no es seguro que el magnetismo de las tradiciones lejanas sea decisivo —y no sólo porque ahora se dispone con facilidad de gran abundancia de documentos, lo que permite oír el canto esquimal o las trompas tibetanas sin tener que recibir la enseñanza de maestros o de musicólogos, del mismo modo y con la misma facilidad que una ópera barroca.

Al desaparecer la rareza y con la aproximación definitiva de los horizontes, los documentos están hoy en día al alcance de cualquiera que desee crear. El artista tiene acceso a una inmensa Babel cuyas ventanas sobre toda la extensión del saber puede abrir a su capricho. Pero, sobre todo, es indispensable el olvido que le permita transformar el fulgor de los encuentros, de cualquier música que procedan, en su propia obra. ■

A la izquierda, el músico iraní Djamchid Chemlrani tocando el zarb, tambor en forma de cubilete, y el norteamericano David Hykes en 1990. Abajo, discos compactos producidos por la UNESCO.



SIENDO adolescente, comencé a aprender guitarra clásica —que pianistas y violinistas tienden a considerar un instrumento de segundo orden, porque su volumen sonoro confidencial impide por lo general utilizarlo en una orquesta. Su repertorio es extraordinariamente ecléctico, pero el predominio de los folkloristas hispánicos me familiarizó muy pronto con formas de mestizaje particularmente hermosas.

Durante una permanencia prolongada en las Antillas pude estudiar la armonía del jazz y los ritmos brasileños y afrocubanos. Ello me liberó del repertorio rígido de la enseñanza clásica y me permitió una improvisación regida por leyes armónicas, sin duda complejas pero mucho menos estrictas. Tuve entonces la sensación de sacudirme unas pesadas cadenas —las de la práctica cotidiana de ejercicios ajenos a la esencia de la música, que no dejan lugar para la emoción y la imaginación.

Sentía ya que las músicas vivas, basadas tanto en tradiciones populares como cultas, tenían una vitalidad y una fuerza expresiva incomparables. Me interesé por otras formas de improvisación, componiendo, a medida que avanzaba, piezas meditativas cuajadas de disonancias ravelianas y de fórmulas rítmicas afrocubanas, brasileñas e indias.

Pronto iba a aprender que la elaboración espontánea de un lenguaje rítmico y melódico no estaba reservada al jazz y que era, por ejemplo, la base esencial de tradiciones como las músicas cultas árabe-musulmanas. Estas prescinden, sin menoscabo, de un imponente edificio armónico, celebrando la unicidad divina de una monodía grácil, depurada, penetrante, enriquecida por un sentido oculto, que la armonía deforma y ensordece con su prolijidad.

Nacido en París de madre suiza alemana y padre alsaciano, abandona la guitarra por el qanun (cítara oriental). En 1983 funda el conjunto instrumental de música árabe-musulmana clásica Al Kindy, con el que realiza numerosas giras internacionales. Por su virtuosidad y sus creaciones de música árabe, en 1990 se le otorga el Premio Villa Médicis.



## De la guitarra al qanun

El original itinerario de Julian Jalal Eddin Weiss

Esta música árabe, la descubrí escuchando por casualidad un disco de uno de los grandes maestros del qanun, Mounir Bachir. Mi itinerario musical ya me había vinculado al *taqsim*, forma de improvisación árabe-turca, pero el qanun iba a ser la revelación de mi vida.

Durante seis años me dediqué de lleno a practicar la guitarra y el qanun. Luego, en 1984, el cantante tunecino Hedi Guella me invitó a tocar en la primera parte de su espectáculo, en el Festival de Cartago, ante siete mil personas. El público se mostró indiferente a la guitarra pero saludó con entusiasmo mi interpretación de qanun. Supe, en ese instante, que debía consagrarme enteramente a dicho instrumento.

### Una actitud científica y creativa

Desde entonces mi actitud fue semejante, en cierto modo, al trabajo científico de los musicólogos. Junto a la práctica cotidiana del instrumento, me documenté detalladamente sobre la historia de la música y de la civilización musulmanas, estudiando en particular las obras de los grandes orientalistas. Descubrí en ellas numerosas piezas vocales e instrumentales, estructuradas o improvisadas, que utilicé como elemento de comparación, pero también para realizar arreglos destinados al conjunto Al Kindy, que estaba formando, y para incrementar mi repertorio de solista.

Exploré diversas tradiciones cultas —el *muwashshah* sirio, el

*dawr* egipcio, el *maqam* iraquí, el *tahaharmezzab* persa, el *basbraf* turco —cada una de las cuales me aportó su propia dimensión: la música persa la sobriedad de la orquestación y la virtuosidad; la música iraquí una majestad y una aspereza plenamente beduinas; la música egipcia sus cadencias melodramáticas; la música turca su profundidad mística y su extrema precisión; las músicas del al-Andalus del Magreb sus múltiples hibridaciones.

Mis composiciones se impregnaron de toda esa diversidad de formas musicales. La influencia occidental está también presente en ellas, pero ahora en dosis insignificantes. Una de las mezclas que prefiero es la que intenté hacer, por ejemplo, en *Wasla Bagdadi*, pieza para qanun en la que introduce efectos persas en ritmos iraquíes, con un ligero toque de fraseo kurdo y de pentatonismo somalí.

Compuse sin embargo una pieza polifónica inspirada en la sobriedad romántica de Erik Satie, y suelo realizar, encantado, algunos mestizajes iconoclastas. Así por ejemplo, toqué qanun con la orquesta sinfónica de París o con los coros de Radio-France en músicas de películas, con cantantes árabes o conjuntos que interpretaban a Guillaume de Machaut y a Adam de La Halle.

Pero la experiencia más asombrosa para mí fue ejecutar una pieza contemporánea de Francis Bayer con un conjunto formado exclusivamente por instrumentos tradicionales: trompa tibetana, ney turco, shahnai de Benarés, koto japonés, sitar indio, gamelang de Bali, palo de lluvia de los aborígenes de Australia, gong de la ópera de Pekín, zarb iraní, tabla india. Para alguien que, como yo, ha buscado todas las combinaciones musicales posibles, fue indudablemente una emoción única.



# El tañido del sitar

Por Romain Maitra

**De Messiaen a los Beatles, la gran boga de la música india en Occidente.**

EN los intercambios entre culturas las ideas y los sistemas no se transmiten nunca integralmente, sino de manera fragmentaria. Así, ciertos principios técnicos de la música clásica india — modos musicales, tonalidades y timbres— fueron adoptados por compositores occidentales que los incorporaron a sus concepciones y estilos musicales.

Es el caso de Alexandre Scriabin y Gustav Holst. Ambos se interesaban por la teosofía, suerte de sincretismo religioso del siglo XIX que atrajo sin distinción a los entusiastas del hinduismo, desde eruditos y filósofos, hasta charlatanes y damas de la sociedad. La emoción y el cromatismo que impregnan las obras de Scriabin probablemente deban algo al concepto de *raga* (literalmente “color”), mientras que Holst incorporó algunos himnos védicos a su suite para orquesta *Planets*. El compositor francés Olivier Messiaen, por su parte, admiraba las florituras y modulaciones inesperadas de la música india y desarrolló una teoría rítmica inspirada en los *tala* (literalmente “palma de la mano”) o ritmos indios. En *Oiseaux exotiques*, los instrumentos de percusión ejecutan *tala* como un contrapunto a los instrumentos de cuerda y viento.

También se hallan elementos característicos de la música india en la *Madras Symphony* de Henry Cowell y en la *Madras Sonata* de Alan Hovhaness, dos compositores norteamericanos contemporáneos. En las obras de Lou Harrison y de John Cage se advierte también un profundo

conocimiento de la música india. Así, en su *Construction in metal*, Cage se inspiró en los *szutis* (intervalos audibles de la escala musical india), mientras que en sus *Sonatas e interludios* para piano trató de expresar musicalmente los *sthai bahavas*, estados de emoción perdurables definidos por la poesía sánscrita que confieren al *rasa* (o sabor estético) su fuerza expresiva.

Más recientemente, La Monte Young y Terry Riley se apasionaron por la India gracias a su guru Pandit Pran Nath, que les inició en el canto hindi. En su *The well-timed piano*, Young intercala los modos del *raga* en la trama musical que el piano ejecuta con sordina. También es posible advertir en las obras de Philip Glass y Steve Reich huellas de inspiración oriental, mientras que un compositor como John Barham utiliza el piano como si se tratara de un *santur* o dulcemele persa.

En los años cincuenta surge en Occidente, y en particular en Estados Unidos que por ese entonces comenzaba a salir del conservatismo de la postguerra, un renovado interés por la música india clásica. Las luchas por los derechos cívicos, la creación del Peace Corps y la multiplicación de los movimientos de protesta definen simbólicamente ese nuevo ambiente propicio para la experimentación y el cambio. El entusiasmo de los jóvenes por los gurus y la imagen mítica y mágica que se forjan de la India y sus religiones hacen que la música de ese país alcance enorme popularidad. En los años sesenta un vasto público acude a las salas de concierto de Londres, París, Nueva York

Arriba, el grupo musical indio Shakti, creado por el inglés John Mac Laughlin.

#### ROMAIN MAITRA

es un periodista, escritor y antropólogo indio. Trabaja actualmente en la Casa de Ciencias del Hombre, en París.

Estudia, en particular, la imagen que del mundo indio transmiten las películas de los realizadores franceses sobre la India.



Dos de los Beatles, el célebre conjunto musical británico, durante un viaje a la India (1968).

Ravi Shankar (a la izquierda), intérprete de sitar y compositor indio, con el compositor norteamericano Philip Glass.



o Chicago, atraído no sólo por la novedad de las melodías indias sino también por los valores espirituales que se les atribuyen. Algunos aficionados consideran que la música india se asemeja al jazz por sus posibilidades de improvisación, la libertad que deja al intérprete y los recursos expresivos de su escala musical y su estructural modal.

### Resonancias indias en la música popular

Pero su extraordinaria difusión se debe sobre todo a músicos como Ravi Shankar, Ali Akbar Khan, Yehudi Menuhin y George Harrison. Para hacerla más accesible al público occidental, Ravi Shankar se desviaba de la tradición hindi y comenzaba sus conciertos con composiciones breves seguidas de otras cada vez más extensas. En la introducción a su *Concierto para sitar y orquesta* afirmaba: "El oyente no hallará la armonía, el contrapunto y la sonoridad a las que está habituado y que constituyen la esencia misma de la música clásica occidental. Me he abstenido voluntariamente de emplearlos y he recurrido a ellos con mesura pues son elementos que si se acentúan demasiado pueden malograr e incluso destruir la *raga-bhava* (el modo musical, el espíritu mismo de la *raga*).

George Harrison contribuyó también a familiarizar a un auditorio de música pop con las novedosas sonoridades de las melodías indias eliminando algunas de sus dificultades. Así el exótico tañido del sitar puede oírse en "Norwegian Wood", una canción de los Beatles incluida en su disco *Rubber Soul* (1965) y en "Within you without you" de *Revolver* (1966).

El trompetista de jazz Don Cherry adoptó un enfoque diferente en su composición *Humus*, al introducir en ella dos *ragas*, así como temas, sonidos y ritmos simples de la música india — aunque la trompeta no sea el instrumento ideal para interpretar los característicos deslizamientos microtónicos de la música india.

Entre tanto, en la India el violín y el clarinete no tardaron mucho tiempo en imponerse en la música clásica, semiclásica e incluso en la popular. Si bien la música clásica occidental no ejerce en la India una influencia perceptible, es notable, en cambio, la del rock y la música pop en la música de películas, que suele carecer de autenticidad y de un vínculo orgánico con las formas tradicionales.

En el pasado la música india asimiló innumerables influencias, pero lo hizo gradualmente a fin de incorporar lo nuevo sin abandonar por ello las características esenciales de la tradición. Las dos últimas décadas han sido un periodo particularmente propicio para los intérpretes indios que han obtenido en el extranjero fortuna y popularidad. Que la música india haya dado tan ricos y variados frutos en el mundo entero es un motivo de satisfacción, pero es necesario mantener un ambiente favorable en el propio país para que también allí pueda desarrollarse y florecer. ■



El grupo antillés Kassav' durante uno de sus primeros conciertos (París, 1986).



**Con sus audaces y sorprendentes mestizajes musicales, los artistas del Tercer Mundo aportan a la música popular occidental sonoridades nuevas y ritmos inéditos, poniéndola así a salvo de la uniformización a la que la carrera desenfrenada a los hit parades parecía condenarla.**

SUS nombres son Kassav', Ofra Haza, los hermanos Sabri, Mory Kante, Johnny Clegg o los Gipsy Kings. Originarios de las Antillas, de Israel o de Pakistán, africanos o gitanos, su éxito internacional los convierte en representantes de una nueva corriente musical de gran importancia, una auténtica revolución auditiva a la que se califica de *world music*, *sono mondiale* o "música mestiza".

La uniformización de sonidos y tendencias y la simplificación extrema de los esquemas armónicos como resultado de la carrera desenfrenada a los *tops* y los *hits* en el mercado del disco de los países desarrollados han terminado por cansar al público, que se vuelve ahora naturalmente hacia nuevas fuentes musicales, generadoras de sensaciones y emociones nuevas, insólitas y originales. Paralelamente, la relativa facilidad con que se viaja a lugares distantes, el interés por las nuevas técnicas así como la necesidad de comunicación que experimentan los artistas de todo el mundo han abierto el camino a nuevas estructuras musicales.

Hoy en día la *world music* trasciende las fronteras y los discos de algunos artistas del Tercer Mundo se difunden por todas las latitudes. Basta recordar el éxito de "Yeke Yeke", una canción de la música tradicional mandinga adaptada por Mory Kante que se convirtió en un *hit* mundial o la presencia del senegalés Youssou N' Dour junto a figuras internacionales como Sting y Bruce Springsteen en una gira mundial en favor de Amnesty International.

Que artistas o grupos de Asia, Africa o América Latina se den a conocer en Occidente no es una novedad. Lo que resulta más inusitado es la

Por Alain Gardinier

# World music

## Obertura para un mundo nuevo

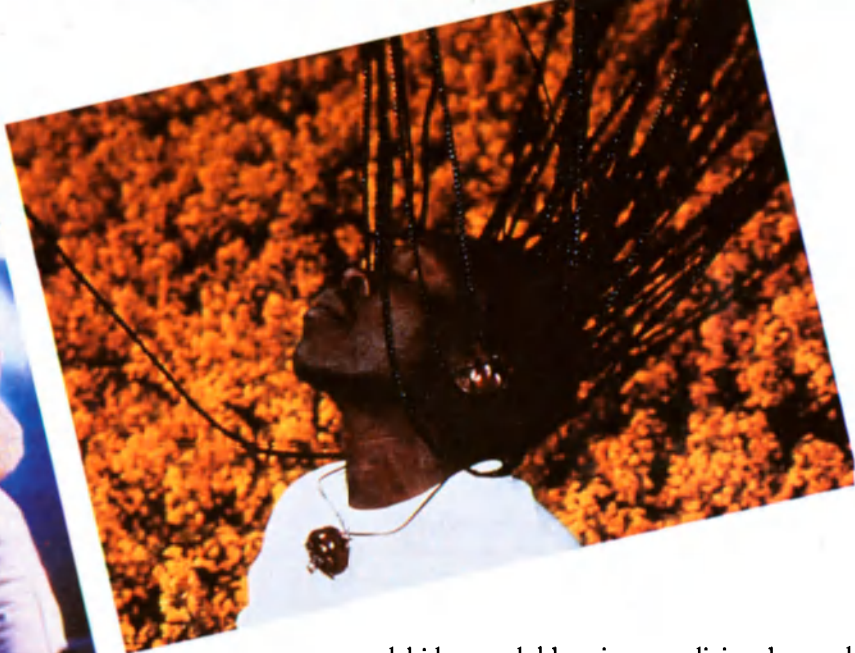
colaboración musical y técnica que se establece entre ellos y los artistas occidentales, colaboración que les permite enriquecer su arte y beneficiarse de los medios de producción y grabación modernos. Su meta final es, desde luego, sacar provecho de las redes de distribución capaces de asegurar una real difusión de sus creaciones, contrariamente a los catálogos de músicas tradicionales que interesan sólo a un público muy restringido.

¿El intercambio tiene lugar en un solo sentido? Indudablemente no. Desde los años sesenta, numerosos grupos de rock se interesaron por las músicas tradicionales —siguiendo el ejemplo de los Beatles, cuya búsqueda mística los llevó hasta la India donde se apasionaron por la música de ese país al punto de divulgarla en Occidente (fue así como el intérprete de sitar Ravi Shankar llegó a ser mundialmente conocido). Otro grupo, los Rolling Stones, dio a conocer a los músicos marroquíes de Jujuka. Hacia la misma época, fueron muchos los artistas occidentales que adaptaron éxitos extranjeros a su propio público. El continente más “saqueado” fue América Latina.

Hoy en día, ese movimiento se ha ampliado y suele estar motivado por un deseo real de apertura. Al asociarse a músicos africanos, indios o latinoamericanos, artistas como Paul Simon o Peter Gabriel suscitan intercambios dinámicos. Así, el éxito del disco *Graceland* de Paul Simon, cuya música se inspiró en ritmos tradicionales sudafricanos, permitió a numerosos artistas locales abrirse camino en el mercado internacional.

Sin embargo, con frecuencia son los artistas de los países desfavorecidos los que afluyen hacia las naciones occidentales, de preferencia hacia sus antiguas metrópolis coloniales. Es así como los





indios se encuentran a menudo en Londres y los africanos francófonos y magrebíes en París. Esos ejes parecen por el momento inamovibles. Pero cabe preguntarse si la nueva tendencia que se perfila con la *world music* no podría facilitar los intercambios entre Asia y América Latina o entre Africa y el Caribe.

### Empresas discográficas especializadas

La respuesta vendrá sin duda de las grandes firmas discográficas, que realizan en este terreno una labor sumamente constructiva. Las grandes multinacionales del disco han creado filiales e incluso empresas especializadas en *world music* a fin de seguir ese movimiento y estimular los intercambios. Así, Real World, fundada por Peter Gabriel, produce en sus estudios ultra perfeccionados de Bath, en el Reino Unido, los discos de artistas tan diferentes como Los Músicos del Nilo, Tabu Ley del Zaire, el pakistanés Nusrat Ali Khan, los hermanos chinos Guo y el cubano Elio Reve. Esos músicos reciben también el apoyo de WOMAD, la organización para la promoción de la *world music*. Fundada en 1980, también por Peter Gabriel, la WOMAD organiza giras europeas, pues la presentación en público es un factor esencial para la carrera de un artista.

¿La *world music* está obligada a “occidentalizarse” recurriendo a instrumentos, ritmos y sonoridades más modernos, a fin de llegar a todos los públicos? Sí, si se tiene en cuenta el gran éxito de las músicas llamadas “mestizas” precisamente

De abajo hacia arriba: el cantante sudafricano Johnny Clegg (en el centro) y su grupo mixto Savuka en Angoulême (Francia), en 1987; Cheb Khaled (a la izquierda) y los Gipsy Kings en el festival “Mosaico gitano”, en Nîmes (Francia) en 1990; el cantante ugandés Geoffrey Oryema.

debido a su doble origen, tradicional y moderno. No, en la medida en que el oído del público se adapta cada vez mejor a sonidos decididamente diferentes. “Lo importante es ofrecer a los artistas la tecnología necesaria para obtener una grabación de calidad óptima sin alterar su arte, a menos que sean ellos mismos quienes soliciten esos encuentros”, señala Peter Gabriel.

Por otra parte, la *world music* no siempre surge directamente del Tercer Mundo, como prueba el éxito obtenido por el israelí Ofra Haza con una canción tradicional yemenita o, en particular en Francia, por el grupo antillés Kassav’, los Gipsy Kings, gitanos del sur, o las Negresses Vertes, un grupo de jóvenes inmigrantes europeos y norafricanos de la segunda generación cuya música fue incluida en la banda original del filme norteamericano *Dick Tracy*.

Sin embargo, para la industria del disco, que considera la *world music* un fenómeno secundario aunque prometedor, esos resultados siguen siendo aleatorios y difíciles de analizar. Cómo explicar, por ejemplo, el enorme éxito del cantante sudafricano Johnny Clegg y de su grupo mixto Savuka en Alemania y en Francia, mientras que en el resto del mundo continúa siendo prácticamente desconocido. Y, puesto que transmite un mensaje antiapartheid, ¿hay que llegar a la conclusión de que la *world music* es una música comprometida? ¿A fuerza de asimilar ritmos diversos no corre el riesgo de perder su identidad y su significación? ¿Demasiadas concesiones no pueden acaso comprometer la espontaneidad y el aspecto esencialmente innovador que la caracterizan?

Por el momento la sociedad de comunicación en la que vivimos no puede sino estimular y fortalecer ese esbozo que representa la *world music*. Y la confrontación de culturas que conlleva contribuye a desacreditar el racismo y la intolerancia. Quedan por definir los papeles que pueden desempeñar en favor de esa música los medios de comunicación, las asociaciones culturales, los promotores de espectáculos, los programadores de radio y televisión, las multinacionales del disco y los poderes públicos.

La *world music* ¿anunciadora del siglo XXI?

**ALAIN GARDINIER** es un periodista francés. Especialista en temas musicales, en particular en *world music*, colabora en diversas revistas francesas y en programas de televisión de carácter musical.

# ritmo y compás

## ■ JAZZ

**Shirley Horn, *You won't forget me.*** Horn (piano, canto). Invitados especiales: Miles Davis, Buck Hill, Branford Marsalis, Wynton Marsalis, Toots Thielemans.

1 DC Verve Digital 847 482-4.  
Soberbia interpretación de baladas románticas por una de las más grandes cantantes y pianistas de jazz. Todavía desconocida fuera de Estados Unidos, Shirley Horn, a quien Miles Davis descubrió hace ya unos cuantos años, se presenta rodeada de brillantes músicos de jazz y se acompaña al piano con un sentido consumado de la armonía. La proeza de esta grabación consiste en haber reunido a dos trompetistas tradicionalmente rivales: Miles Davis y Wynton Marsalis.

**Charlie Haden/Carlos Paredes. *Dialogues.***

Haden (contrabajo), Paredes (guitarra).  
1 DC Polydor 843 445-2.  
Resultado difícil clasificar esta grabación en la que dialogan el contrabajo norteamericano Charlie Haden, conocido por su asociación con numerosos músicos de jazz de vanguardia —Ornette Coleman, en particular— y el portugués Carlos Paredes que toca la guitarra portuguesa, emparentada con el laúd árabe. Más que jazz propiamente dicho, de este diálogo nace una música de cámara original y refinada, con melodías que evocan la música de corte del siglo de oro de la península ibérica.

**Jan Garbarek. *I Tokk up the runes.*** Garbarek (saxofón soprano y tenor), Rainer Brüninghaus (piano), Eberhard Weber (bajo), Nana Vasconcelos (percusión), Manu Katché (batería), Bugge Wesseltoft (sintetizador), Ingar Antte Ailu Gaup (canto).  
1 DC EMC 1419 843850-2.

En Europa bajo la denominación de "jazz" suelen esconderse las influencias musicales más diversas. Garbarek, saxofón noruego, se convirtió al jazz a principios de los años sesenta al oír "Giant steps" de Coltrane. Pero sus composiciones tienen un sello muy personal. Pese a la presencia del brasileño Vasconcelos y del antillés Katché, la música de Garbarek se inspira directamente en el folklora escandinavo. En ella cuenta más la creación de una atmósfera que el swing y de sus melodías se desprende, como de los paisajes nórdicos, una poesía melancólica pero cautivante.

**Robert Cray. *Midnight stroll.*** Cray (canto, guitarra), Richard Cousins (bajo), Jimmy Pugh (teclados), Kevin Hayes (batería y percusión), Ti Haihatsu (guitarra), Wayne Jackson (trompeta, trombón), Andrew Lowe (saxo tenor).  
1 DC Mercury 846652-2.

Cray, cuya voz recuerda la de Otis Redding, canta un blues modernizado, con una mezcla de

soul music y de funk. Pero los temas que predominan en sus composiciones son los del blues tradicional: la soledad, la mujer infiel, el amor perdido, con arreglos agradables, fluidos, bien orquestados. Un hermoso disco de uno de los jóvenes músicos norteamericanos que más prometen.

## ■ FOLKLORE

**Gabón. *Musique des Pygmées Bibayak, Chantres de l'épopée.***

1 DC Ocora C 559 053.  
Con los gnots de África occidental, los pigmeos son sin duda alguna los cantantes más prodigiosos del continente africano. Esta grabación, dedicada al musicólogo Pierre Salée, que durante mucho tiempo estudió la música de África central, nos permite apreciar plenamente su talento polifónico y su desarrollado sentido del ritmo. Las abundantes notas adjuntas al disco facilitan amplias informaciones acerca del contexto en que se interpreta esta música.

**Laos. *Lam Saravane. Musique pour le khène.***

1 DC Ocora C 559 058  
Entre las músicas de Asia, la de Laos, aunque menos conocida que las de China, Japón, India o Bali, posee una asombrosa vitalidad. Siempre danzante, se desenvuelve gradualmente, en cada nuevo fragmento, con infinitas variaciones. El lam, canto de alegría, se interpreta en las ceremonias comunitarias —veladas familiares, fiestas, conmemoraciones religiosas. Otras composiciones nos permiten escuchar el khen (órgano de boca que consta de dieciséis tubos de caña), la flauta y un pequeño tambor de membrana.

**Grecia. *Les grandes époques du chant sacré byzantin (s. XIV-XVIII).***

1 DC Ocora C C 559 075.  
El cantante y musicólogo griego Théodore Vasilikos, tras haber comparado, para descubrir en ellas ciertas alteraciones, las antiguas versiones de los cantos bizantinos con su transcripción en notación "crisantina" (elaborada por el obispo Crisantos en 1818), ha reunido aquí las obras más significativas de esa tradición musical. Destacamos en particular "D'en haut les prophètes ont annoncé ta venue..." (Desde lo alto los profetas anunciaron tu llegada...), escrita en el siglo XIV por Ioannis Kukulzelis, compositor de gran renombre. Apoyándose en la voz del bordón, la polifonía se desarrolla con ínfimas progresiones, tornasoladas como las sedas orientales, y la música se eleva hasta lo sublime.

## ■ MÚSICA POPULAR

**Intelligent hoodlum**

1 DC A & M 395 311-2.  
El rap, que nació en los años ochenta en el Bronx y otros barrios negros y latinos de Nueva York, se ha extendido hoy día por el mundo entero. Desde su título, "Sinvergüenza inteligente", este disco expresa toda la ironía mordaz del rap. Con rimas y ritmos bien

definidos, esta poesía callejera evoca con un tono de desafío ciertas tensiones raciales y políticas de Estados Unidos. "Arrest the President" ("Detengan al Presidente"), "No Justice, No peace" (No hay justicia, no hay paz), "Black and proud" (Negro y orgulloso) recuerdan por su actitud militante la música y la poesía afronorteamericanas de fines de los años sesenta, en la época de las Black Panthers y los Black Muslims.

**Zuccherò Sugar Fornaciari.**

**Oro incenso & birra.**  
1 DC Polydor 841 125-2.  
Este cóctel creativo de rock, funk, rap y disco, más anguloso y áspero que el funk o el rap afronorteamericano, pero desbordante de humor, es uno de los ejemplos más logrados de la música popular italiana actual. En la orquesta figuran músicos norteamericanos, ingleses, africanos e italianos —y entre ellos Rufus Thomas que supongo es el Rufus Thomas que en los años setenta creó el célebre "Funky Chicken".

## ■ MÚSICA CLÁSICA

**Johannes Brahms. *Paganini-Variationen op. 35, 3 intermezzi op. 117, 6 Klavierstücke op. 118.***

Lilya Zilberstein.  
1 DC Deutsche Grammophon 431 123-2.  
Con una ejecución a la vez clara y vibrante, la joven pianista rusa Lilya Zilberstein nos ofrece una interpretación magistral de Brahms. Estas "Variaciones sobre un tema de Paganini" fueron compuestas para el pianista Carl Tausig, amigo de Liszt y de Wagner.

**Krzysztof Penderecki.**

**Polnisches Requiem.**  
Ingrid Haubold, Grazyna Winigrodska, Zachos Terzakis, Malcolm Smith. NDR-Chor & Chor des Bayerischen Rundfunks. NDR-Sinfonieorchester. Estuche de 2 DC Deutsche Grammophon 429 720-2.

Magistral grabación de un concierto con la orquesta sinfónica de la Norddeutscher Rundfunk de Hamburgo. Acontecimientos de carácter político y religioso inspiraron la composición, entre 1980 y 1984, de este "Requiem polaco", para cuatro solistas, dos coros mixtos y orquesta. El "Lacrimosa", en particular, fue escrito con motivo de la inauguración del monumento de la Solidaridad en Gdansk y el "Agnus Dei" para los funerales del cardenal Wyszyński en 1981. La música, sombría y majestuosa, atravesada de destellos fulgurantes, revela un admirable dominio de la polifonía.

Isabelle Leymarie ■  
Etnomusicóloga y periodista

**Ernest Ansermet dirige Frank Martin.**

Orchestre de la Suisse romande, D. Fischer-Dieskau, P. Fournier.  
1 DC Casavalle VEL. 2001.  
El centenario del nacimiento de Frank Martin —sin duda, junto con Arthur Honegger, el más importante compositor helvético del siglo XX— se celebró en 1990 sin mucho brillo. La importancia que atribuye, en sus

composiciones vocales, a los textos literarios (*La tempestad* de Shakespeare), su sentido dinámico del ritmo (como prueba la célebre *Petite symphonie concertante* que, bajo la dirección del compositor, puede escucharse en un DC Jecklin JD 645-2), la atención constante que presta a los instrumentos, en particular en sus conciertos y baladas, hacen de Frank Martin, veinte años después de su muerte, un compositor que es necesario redescubrir.

**Kurt Weill.**

**L'Opéra de quat'sous —Chansons.** Lotte Lenya, Marlene Dietrich.  
1 DC Teldec 9031-72025-2.

Kurt Weill, que simboliza con Brecht y algunos otros los años Weimar de la cultura alemana y el activo papel de Berlín, se exiló en Estados Unidos en 1935. Se conoce mal su periodo norteamericano, pero su producción alemana ha sido interpretada sin cesar desde 1945 —sobre todo gracias al talento de Lotte Lenya, su esposa e intérprete favorita. El oyente se apasionará con esta reproducción de la primera grabación de extractos de "La ópera de cuatro cuartos", realizada en 1930 con los artistas que participaron en la creación de la obra. También apreciará algunas melodías de las dos películas que se realizaron a partir de la célebre ópera y las extraordinarias interpretaciones de Marlene Dietrich.

**Pierre Boulez.**

**Le visage nuptial/Le soleil des eaux/Figures, doubles, prismes.** Phyllis Bryn-Julson, Elizabeth Laurence —BBC Singers & Sy Orchestra, dir. P. Boulez.  
1 DC Erato 2292-45492-2.  
Un lirismo suntuoso y violento es el rasgo característico del último Boulez, en sus novenas transformaciones de las obras vocales "El rostro nupcial" y "El sol de las aguas". Esa magia sonora es también notable en la última pieza que es sólo para orquesta. Así se afirma una tendencia cada vez más perceptible en la música actual.

**Georg Friedrich Haendel.**

**Alcina.** Joan Sutherland, Fritz Wunderlich. Dir. Ferdinand Leitner. Estuche de 2 DC Rodolphe RPC 3256364.

Haendel afrontaba muchas dificultades en el teatro que dirigía en Londres cuando en 1735 puso en escena "Alcina" a partir del *Orlando furioso*. Tenía pues que obtener un auténtico éxito musical para superar sus problemas financieros. Alcina la hechicera (J. Sutherland) se enamora de Ruggiero (F. Wunderlich), que cae en su poder. Afortunadamente, Bradamante (Norma Procter) presta socorro a su novio... Recordemos que esta grabación en vivo data de mayo de 1959, época en que esas célebres voces desbordaban de ardor juvenil. Es fácil comprender, entonces, el valor de este testimonio.

Claude Glayman ■  
Periodista y crítico musical



## ■ ■ ■ REDESCUBRIENDO LA HISTORIA

Las excavaciones arqueológicas realizadas en Granada en un aparcamiento subterráneo en construcción y en un solar junto al antiguo Hospital Real han sacado a la luz la mayor necrópolis medieval islámica existente en Europa. Unos dos mil restos de personas sepultadas, varios cientos de tumbas, dos panteones y numerosos objetos de cerámica y amuletos van a permitir rectificar algunas de las teorías sustentadas desde el siglo pasado sobre al-Andalus y reconstituir la vida cotidiana bajo la dominación árabe entre los siglos VIII y XII.

## ■ ■ ■ EXPLOREMOS TODOS JUNTOS

La National Aeronautics and Space Administration (NASA) de Estados Unidos, la Administración Europea del Espacio, el Instituto de Investigaciones Espaciales de la URSS y el Instituto de la Ciencia del Espacio y Astronáutica del Japón están coordinando los trabajos del programa científico solar-terrestre que enviará al espacio un total de cuarenta naves inscritas en 28 programas a partir de 1992. "Compartimos todos el mismo planeta, el mismo sistema solar y el mismo universo; exploremos todos juntos" afirmó el británico David Southwood, miembro del comité científico de la Administración Europea del Espacio.

## ■ ■ ■ CALIDAD DE VIDA

Cada quince minutos un europeo muere a causa de un artículo de consumo. Según cifras oficiales de la Comunidad Europea, cada año se producen 40 millones de heridos y 40.000 muertes por accidentes provocados por productos de consumo en mal estado o defectuosos.

## ■ ■ ■ EL TRIUNFO DE LA MUERTE

Un fresco del tardío medioevo italiano, *El triunfo de la muerte*, que representa a la Muerte a caballo segando la vida de los ricos y poderosos de este mundo, podría haber sido la fuente de inspiración del *Guernica* de Picasso, según estudios recientes que han confrontado ambas obras. La autoría del fresco palermitano del siglo XV, recientemente restaurado, no ha sido aun plenamente establecida.

## ■ ■ ■ UN MUNDO COMUNICADO

El circuito mundial de comunicaciones por fibra óptica capaz de transmitir de forma instantánea voz, datos e imágenes quedará completado en 1995 cuando empiece a funcionar el cable transiberiano que unirá Europa occidental con el área del Pacífico, concretamente desde Copenhague y Palermo hasta Corea y Japón. En 1988 quedaron unidos por fibra óptica Estados Unidos y Europa a través del océano Atlántico y, en 1989, Estados Unidos y Japón por el Pacífico.

## ■ ■ ■ LOS QUE SE FUERON A AMÉRICA

Veinte hispanistas de universidades europeas y americanas participan en la redacción de una historia de la emigración española a América. Aunque centrado en el movimiento migratorio español, el estudio tratará también el de otros países europeos, destacando en particular las consecuencias de este fenómeno tanto para los países receptores como para las regiones que exportaron mano de obra. Se espera que la colección de veinte volúmenes salga a la venta en 1992 como una aportación a la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América.

## ■ ■ ■ LOS MOLINOS DEL MAR

Por primera vez en el mundo once molinos de viento se alzarán en el mar sobre plataformas marinas, a dos o tres kilómetros de las costas de la isla danesa de Lolland. Se espera que produzcan entre un 60% y un 70% más de energía eólica que los molinos instalados en tierra. El objetivo del programa de energía eólica de Dinamarca es producir a finales de siglo el 10% de la electricidad con molinos de viento.

## ■ ■ ■ EL TELESCOPIO MÁS GRANDE DEL MUNDO

Los técnicos que están construyendo en Hawai el telescopio Keck, el más grande del mundo, han fotografiado por primera vez una galaxia espiral parecida a la Vía Láctea, situada a 65 millones de años luz. El Keck es un telescopio que utiliza nuevas tecnologías: su espejo de 10 metros, en lugar de estar formado por una pieza única, consta de 36 segmentos cuya posición correcta se controla con una computadora, lo que permite corregir la distorsión de la imagen.

## ■ ■ ■ AMBERES DE CARA A EUROPA

Amberes, que fue uno de los puertos más prósperos y activos de Europa en el siglo XVI y un importante centro de la pintura flamenca, será la capital cultural de Europa en 1993. Si bien los planes para transformar la ciudad datan de fines de la Segunda Guerra Mundial, recién ahora se han puesto en marcha varios proyectos para recuperar la zona de los antiguos muelles actualmente en desuso y convertirla en un gran centro cultural con todos sus servicios y en zona de residencia. Para la ciudad belga, 1993 representa el lanzamiento de una nueva política cultural orientada hacia la Europa del siglo XXI.

## ■ ■ ■ ESCULTURAS CON COMPUTADORA

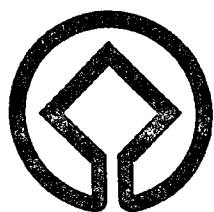
Gracias a la computadora es posible reproducir modelos de personas y objetos en tiempo mucho más breve que con métodos tradicionales. Con las informaciones que le facilita una cámara láser computarizada capaz de registrar en menos de 30 segundos miles de dimensiones del modelo, una fresadora también controlada por computadora crea la reproducción. El sistema resulta muy útil para obtener réplicas de descubrimientos arqueológicos y para labores de restauración. No se descarta tampoco su aplicación en cirugía plástica y ortopedia.

## ■ ■ ■ UN PASADO COMÚN

Recientemente se realizó en Damasco, Siria, un coloquio internacional sobre "La cultura áraboespañola en la historia" en el que participaron destacados especialistas de los países árabes y de España, así como de Francia, Portugal, Alemania y la Unión Soviética. Con ese coloquio sobre las relaciones privilegiadas entre árabes y españoles se buscan las vías para un mejor entendimiento con el mundo occidental en su conjunto.

## ■ ■ ■ NUEVAS RESERVAS

En noviembre de 1990 el Consejo del Programa sobre el Hombre y la Biosfera (MAB) de la UNESCO aprobó la creación de ocho nuevas reservas de biosfera: la zona costera de El Kala en Argelia; los Alpes de Berchtesgaden, el mar de los Wadden del Schleswig-Holstein y las landas de Schorfheide-Chorin en Alemania; los bosques montañosos de Chennongjia en China; el monte Ventoux en Francia; los parques nacionales Maya en Guatemala; el gran desierto de Gobi en Mongolia.



## Los tesoros de Ouro Preto

Por Augusto da Silva Telles



**¿C**ómo conciliar tradición y modernidad? Vasto problema que afecta con particular intensidad a la ciudad histórica de Ouro Preto, rodeada hoy día de una zona industrial y situada, además, junto a una carretera de gran circulación.

La antigua Vila Rica, centro de explotación aurífera en el estado brasileño de Minas Gerais, se fue construyendo a medida que se descubrían filones en las faldas de la montaña o depósitos auríferos en el lecho de los ríos y según las necesidades pasajeras de los buscadores de oro. ¿No se ha dicho acaso que la entrada de las minas servía de sótano a numerosas casas?

La fundación de Ouro Preto en 1711 se debe, pues, a la reunión espontánea de los campamentos mineros diseminados por la sierra del mismo nombre. En un terreno sumamente accidentado como éste, el trazado de las calles y callejas tuvo que seguir, sin planificación alguna, el de las vías de penetración. Sólo a mediados del siglo XVIII apareció la plaza central (hoy plaza Tiradentes, sobrenombre de un héroe de la independencia), en torno a la cual se levantan el palacio del gobernador, la alcaldía y la cárcel.

Las casas, con un número variable de pisos, se apretujan en un armonioso desorden a lo largo de callejuelas tortuosas y empinadas. Pintoresco espectáculo que encanta y sorprende al visitante. Realzan la diversidad del sitio y de sus perspectivas las siluetas de iglesias y capillas que se perfilan en las alturas o se confunden con el tejido urbano. "Esta trama desordenada de la ciudad facilita su descubrimiento y, como una conquista gradual de la mirada, vincula, a medida que se la visita, lo próximo con lo lejano, algunas callejuelas encajonadas en el fondo con un campanario que corona y señala la colina a lo lejos... No es la evidencia de un paraje suntoso la que acentúa su belleza, sino que ésta se presiente desde un principio, se nos escapa luego y, al final, la conquistamos..." , escribe Michel Parent.\*



A mediados del siglo XVIII, gracias a la abundancia del oro que la enriquece, la ciudad alcanza su apogeo. Una arquitectura más refinada, el empleo de piedra de sillería y la profusa ornamentación de frisos, capiteles y volutas son las principales características de las casas que se construyeron por aquel entonces. Las encontramos sobre todo bordeando la calle Dereita (hoy Conde Bobadela) y en la plaza Tiradentes, donde destaca por la elegancia y la fuerza de su estilo barroco tardío la Casa dos Contos, la residencia de los gobernadores y la alcaldía.

No menos extraordinaria es la arquitectura religiosa de Ouro Preto, tanto por su originalidad como por la diversidad y la calidad de los elementos que la componen. Algunas de sus construcciones se cuentan entre los más bellos ejemplos del arte barroco brasileño y mundial.

Cabe señalar, en particular, en las laderas del promontorio que remata la plaza Tiradentes, las dos capillas realizadas por el arquitecto y escultor Antonio Francisco Lisboa —llamado el "Aleijadinho" (el "Lisiadito")—: Nuestra Señora del Carmen y San

Francisco de Asís. Esta última, de 1774, es el primer proyecto y la obra maestra del Aleijadinho. Destaca por una ingeniosa combinación de curvas y contracurvas, así como por la composición, de sorprendente fuerza expresiva, del frontispicio esculpido en "piedra jabón" (especie de alabastro).

### Enfermedades del crecimiento

Ouro Preto fue primero sede del gobierno militar y después capital de la provincia de Minas Gerais hasta la fundación de Belo Horizonte en 1897. Con este cambio de estatuto y el agotamiento de los yacimientos auríferos desde fines del siglo XVIII y principios del XIX, se inicia el proceso de decadencia de la ciudad. Sólo la actividad universitaria conservó cierto dinamismo. En 1938 se declaró a Ouro Preto monumento nacional; y a partir de entonces el tiempo pareció detenerse. Con un crecimiento prácticamente nulo, las tareas de salvaguardia se limitaron a la conservación de los edificios civiles y religiosos.

Pero, en los años cincuenta, al

implantarse la industria del aluminio en la localidad vecina de Saramenha y asfaltarse la carretera que une esa ciudad con Belo Horizonte, se produjo en la región un repentino incremento de la actividad económica y una aceleración del crecimiento demográfico, con un aumento brutal del tráfico, en particular de camiones en dirección de Saramenho. Un desarrollo de esas características venía a poner en peligro uno de los más bellos exponentes del patrimonio histórico y artístico nacional. En vista de ello el instituto responsable de su protección solicitó la asistencia técnica de la UNESCO.

A partir de 1966 varios expertos internacionales realizaron estudios de urbanismo para delimitar las zonas de desarrollo, reducir el crecimiento demográfico y preservar la ciudad histórica. Sus propuestas, retomadas y revisadas por un equipo técnico brasileño, bajo la triple égida de las autoridades federales, provinciales y municipales, se concretaron en medidas tales como la construcción de una nueva carretera que rodea la ciudad y de una estación fuera del centro histórico para evitar el estacionamiento de autocares de turismo en la plaza Tiradentes y sus alrededores. Además, se prohibió a los camiones y otros vehículos de transporte circular dentro de la ciudad, creándose en ella una nueva zona de urbanización. Las obras de nivelación permitieron consolidar las pendientes expuestas a los corrimientos de tierras. Por último, en 1979 se trazó un mapa geológico de la totalidad del perímetro urbano para delimitar las zonas que podían ser urbanizadas sin mayores riesgos.

Desde diciembre de 1980 la ciudad de Ouro Preto se halla inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. ■

**Página de la Izquierda, vista general de Ouro Preto, antigua capital del estado brasileño de Minas Gerais, con la basilica de Nuestra Señora de la Concepción en el centro.**

**Arriba, una de las callejuelas tortuosas y empinadas que dan a la ciudad un encanto particular.**

**A la izquierda, detalle de la Iglesia de San Francisco de Asís (1764), obra del Aleijadinho, el maestro del barroco brasileño.**

\* Michel Parent, *Protección y mejoramiento del patrimonio cultural brasileño en el marco del desarrollo turístico y económico, 1966-1967*, UNESCO.

### AUGUSTO DA SILVA TELLES

es un arquitecto brasileño. En su calidad de consejero del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico del Brasil, ha colaborado activamente en la salvaguardia de Ouro Preto. Autor de numerosos artículos y libros sobre arquitectura portuguesa y brasileña, presidió de 1988 a 1989 el Comité del Patrimonio Mundial de la UNESCO.

# Administrar la incertidumbre

Por Michel Batisse

Fundamento de nuestra civilización material,  
¿no es la ciencia responsable en parte  
de nuestra manera de tratar el medio ambiente?

**E**s en los efectos imprevistos o nefastos del "desarrollo", es decir de la aplicación cada vez más intensa de las técnicas industriales, agrícolas, médicas y de otro tipo a la vida económica y social, donde radican las causas de nuestros numerosos y variados problemas ambientales. La tecnología, conjunto multiforme de todas esas técnicas, es algo tan omnipresente en toda la superficie de la tierra que sobre ella descansa el funcionamiento del mundo moderno. Y la tecnología, no lo olvidemos, es hija de la ciencia. A decir verdad, ciencia y tecnología aparecen hoy inextricablemente unidas en toda una serie de ámbitos permanentes de investigación fundamental y aplicada donde es sobremanera difícil distinguir lo que pretende ser especulación desinteresada de lo que se endereza exclusivamente al desarrollo.

¿Vamos a acusar por ello a la ciencia de ser el origen de esas técnicas imperfectas que generan el deterioro del entorno humano al mismo tiempo que dilapidan los recursos de la biosfera? Hay quienes no dudan en hacerlo. Pero ello equivale a olvidar con demasiada facilidad que es imposible volver atrás. Por ejemplo, si las aplicaciones de la ciencia, particularmente en el ámbito de la medicina, han dado lugar a una rápida proliferación de la especie humana, sólo otras aplicaciones de la ciencia, sobre todo en la esfera de la agricultura, pueden asegurar su sustento. De todos modos, es legítimo preguntarse si esa ciencia que constituye el fundamento de nuestra civilización material no es en parte responsable, más por su carácter mismo que por sus aplicaciones, de la manera como tratamos el medio ambiente y si puede ayudarnos, en una u otra medida, a salir del atasco en que hemos caído.

Como esfuerzo del intelecto para aprehender el universo, la ciencia nació con las civiliza-

ciones antiguas. Pero el método científico que ha sido la palanca de su prodigioso florecimiento no es precisamente antiguo: su desarrollo se produce en el siglo XVII, tras las huellas de Bacon, Descartes y Galileo. El método científico actúa esencialmente por análisis razonados, tratando de reducir los fenómenos aparentemente complejos a elementos más simples y más fáciles de aprehender y de medir. Este método analítico basado en un determinismo que confía en el orden de la naturaleza obtuvo rápidamente un éxito extraordinario en todo lo relativo a la mecánica, la física y la química. Sus conquistas, en las que se inspira la idea de progreso, abren el camino a las grandes transformaciones sociales del Siglo de las Luces en Europa y América y desembocan triunfalmente en la revolución industrial del siglo XIX, que aun continúa en nuestros días. Ni qué decir tiene que no se trata de abandonar hoy un instrumento tan útil de conocimiento y de acción.

Pero la herramienta analítica alcanza sus límites cuando trata de abordar fenómenos de una complejidad superior en los que no parece ya actuar el determinismo y respecto de los cuales el todo representa más que la suma de las partes. Tal ocurre muy particularmente cuando abordamos los problemas de la vida y los de los seres vivos y de las sociedades que forman, cuyos elementos constituyentes reaccionan entre sí y con lo que los rodea. Si la biología está obteniendo hoy éxitos impresionantes, ello se debe seguramente a que el método científico comienza a trascender su tradicional enfoque analítico y reductor para buscar la convergencia entre las distintas disciplinas y tratar así de aprehender la complejidad y la imprevisibilidad de los sistemas vivientes.

Precisamente porque afectan a la vida de los

seres humanos y de la biosfera los problemas ambientales son esencialmente complejos. Siendo como son resultado de efectos incidentales de la tecnología, se relacionan a través de interacciones múltiples, a menudo aleatorias, entre factores que no se suelen tener en cuenta. Y por ser imprevistos y resultar con frecuencia amenazadores, parecen exigir una solución urgente. Es cierto que los científicos no han vacilado nunca en abordar las cuestiones arduas que habían decidido explorar. Pero he aquí que el medio ambiente viene a plantearlas ahora, de manera súbita, cuestiones de complejidad suma que no habían previsto y para cuyo estudio las herramientas que manejan son todavía esencialmente imperfectas. Es también cierto que se han realizado notables progresos metodológicos en el estudio de los fenómenos complejos y de su evolución, por ejemplo, gracias al análisis de sistemas y a la prospectiva. Partiendo de la imprescindible base interdisciplinaria, dos grandes corrientes de investigación científica han centrado su acción en el corazón mismo de los problemas ambientales. Se trata, por una parte, de la ecología, que estudia el conjunto de las relaciones de los seres vivos entre sí y con su medio vital, y, por otra, de la geografía, que hoy dispone de unos medios gracias a los cuales puede en principio poner en relación, dentro de un espacio territorial dado, los factores físicos, biológicos, económicos y sociales que en él convergen y se oponen.

¿Quiere ello decir que, en su estado presente, está la ciencia en condiciones de facilitar las respuestas que de ella se esperan por doquier para dar solución a nuestros problemas ambientales y para corregir en cierto modo los efectos originados por algunas de sus aplicaciones practicadas sin el necesario control? La respuesta no es nada sencilla. Ni siquiera la investigación científica es inmune a esa inercia de



**Corral para ganado en la Reserva de Biosfera del Monte Kulal (Kenia). En el marco de un proyecto del MAB (Programa sobre el Hombre y la Biosfera) sobre las tierras áridas, se está estudiando la capacidad del medio natural para asegurar la subsistencia del ganado.**

los hábitos que afecta a todos los comportamientos humanos. El enfoque interdisciplinario, el único que permite progresar de verdad en la comprensión de los sistemas complejos, goza aun de escasa estimación entre los científicos, que no encuentran en él sus referencias tradicionales y que temen dejarse embaucar por unos trabajos sin ningún valor cuyos diversos aspectos no aprehenden del todo. El tan esperado maridaje entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias sociales sigue siendo ilusorio o conflictivo, de modo que son muchos los trabajos científicos técnicamente impecables que no se aplican, o que terminan en fracaso, porque no están sociológica o económicamente adaptados. En vista de ello, el medio más seguro que se ofrece a los investigadores para

obtener honores y créditos sigue siendo el desarrollo tenaz de las disciplinas clásicas, sobre todo si pueden desembocar en aplicaciones industriales. La estructura misma de las instituciones de investigación favorece en mayor medida cierto aislamiento sectorial que el contacto con las realidades exteriores.

### Verdad y juicios de valor

Sin embargo, desde hace unos veinte años vienen realizándose esfuerzos meritorios con vistas a analizar y tratar los problemas ambientales sobre una base científica lo más sólida posible, tanto en relación con los peligros que se ciernen sobre la salud de los seres humanos como con el menoscabo de los recursos naturales o las amenazas planetarias contra el clima, los océanos y la atmósfera. Por ejemplo, el programa de la UNESCO sobre el Hombre y la Biosfera (MAB) constituye un encomiable intento de estudiar en forma interdisciplinaria las utilizaciones posibles y duraderas de los

ecosistemas terrestres y de extraer lecciones útiles para quienes han de tomar las decisiones relativas a su gestión.

Esas decisiones no son algo que incumba a los científicos. La ciencia puede esforzarse en evaluar los riesgos que entraña la utilización de una u otra técnica. Puede también arrojar luz sobre la manera de tratar esos riesgos a fin de evitar accidentes o errores. La ciencia intenta poner de manifiesto la realidad de las cosas, lo que es posible, probable o seguro, pero, en cambio, no formula juicios de valor. Empeñarse en que diga lo que es bueno o lo que es malo equivale a desconocer completamente su carácter. Ahora bien, aunque se apoye en todos los conocimientos disponibles, cualquier decisión parte de un juicio de valor y de oportunidad. En lo que atañe al medio ambiente, campo de Agramante en que se enfrentan los intereses de los individuos, de las empresas, de las autoridades locales, del Estado y hasta de la humanidad en su conjunto, las decisiones tienen inevitablemente un carácter político, no

### No sabemos con precisión...

*a qué se debe el recalentamiento del clima ....*

*ni qué nivel biológico es necesario para que se mantengan las funciones de los ecosistemas...*

*ni por qué disminuye la capa de ozono...*

*pero ...no se puede esperar a saberlo todo. ¡Actuemos ya!*





**"El enfoque interdisciplinario goza aun de escasa estimación entre los científicos."**

científico. Pero, ¿no ocurre lo mismo con las decisiones que se toman en los ámbitos económicos de la industria, la agricultura o los transportes o en los sociales de la vivienda, el trabajo y la seguridad, en los que no se pide a los científicos que hagan de árbitros?

¿Por qué pues apresurarse a recabar su opinión cuando se trata del medio ambiente? Seguramente porque, ante cuestiones tan inesperadas, incómodas y complejas como éstas, capaces de poner en entredicho las sólidas bases de nuestra creencia en el progreso material y en los beneficios de la tecnología, las autoridades sienten la necesidad imperiosa de comprender y de apoyarse en certidumbres. En cierto modo se acude al hombre de ciencia como a un mago o a un juez. Lo que queremos es saber qué hay de cierto en todas esas amenazas alarmantes de que se habla y de todas esas catástrofes que se acumulan en el horizonte. Gobernantes y gobernados buscan en la ciencia certidumbres que les permitan actuar.

Lo malo, lo grave, es que nuestras certidumbres son escasas, si no nulas, en lo que toca a gran número de problemas ambientales, como consecuencia de su enorme complejidad, de su novedad y de la evolución caótica e imprevisible que siguen en función de las múltiples interacciones que en ellos se producen. Se trata de problemas sobremedida incómodos para nuestros hábitos, de problemas que a veces ni siquiera sabemos si existen realmente. En efecto, hay que reconocer que no conocemos exactamente qué nivel biológico es necesario para que se mantengan las funciones de los ecosistemas. Por ejemplo, no sabemos con precisión lo que parece estar destruyendo la capa de ozono de la atmósfera. Tampoco podemos hablar con certidumbre indiscutible del efecto

de invernadero que al parecer es el resultado de la acumulación del gas carbónico y de otros gases de origen industrial y cuyas consecuencias son en gran parte imprevisibles. Pero son científicos serios los que afirman que ese efecto es algo que está produciéndose realmente y que la merma de la diversidad de las especies a causa de la desaparición de las selvas tropicales, la llegada a la superficie de la tierra de la radiación ultravioleta con la destrucción de la capa de ozono o el recalentamiento del clima debido al petróleo y al carbón que estamos quemando alegremente son problemas planetarios que llaman ya a nuestra puerta, aunque ignoremos en qué consisten realmente.

### **La incertidumbre no debe impedir la acción**

Frente a tales incertidumbres, la reacción conservadora de algunos dirigentes consiste simplemente en afirmar que hay que proseguir las investigaciones para ahondar nuestros conocimientos antes de actuar. No cabe duda de que a ningún gobierno puede resultarle agradable, por ejemplo, penalizar a los automovilistas por el carbono que despiden sus tubos de escape. Pero no hacerlo puede resultar en breve plazo un acto de irresponsabilidad, incluso un crimen, respecto de las generaciones futuras. Es evidente que deben proseguirse e intensificarse las investigaciones para arrojar luz sobre unos fenómenos tan

**Reforestación en Namche, en el Parque Nacional de Sagarmatha (Nepal), un sitio del Patrimonio Mundial.**



#### **MICHEL BATISSE**

es un ingeniero y físico francés. Ex funcionario de la UNESCO, colabora actualmente con esta organización y con el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente en calidad de consultor. Desde 1985 preside el Centro de Actividades Regionales del Plan Azul para el Mediterráneo.

complejos que quizá nunca lleguemos a comprender todos sus aspectos. Pero no hay que esperar a que la situación se agrave para poner en marcha los resortes de la acción. La incertidumbre no debe impedirnos actuar siempre que tengamos el temor legítimo de que el tiempo trabaja contra nosotros.

Esto es justamente lo que se hizo en fecha reciente para poner límites a la producción de clorofluoro-carbonos, esas sustancias que destruyen la capa de ozono. Si se ha podido alcanzar en este punto un acuerdo internacional es porque se trataba de un producto concreto con usos perfectamente conocidos, porque la industria estaba en condiciones de facilitar productos substitutivos y porque podían ofrecerse compensaciones a los países en desarrollo perjudicados por el cambio técnico. Pero lo importante es que tan ejemplar medida se ha adoptado pese a la incertidumbre que subsiste respecto de varios aspectos técnicos del problema, con lo cual se ha evitado que, mientras esperamos llegar a tener certidumbres absolutas, continúe deteriorándose la capa de ozono. Queda pues claro que un conocimiento científico imperfecto de los problemas del medio ambiente no debe servir de coartada para la inacción. Como ha señalado un investigador británico, los gobiernos tienen hoy que adoptar decisiones "duras" basándose en conocimientos "blandos".

Es natural que, enfrentados con tan temible tarea, esos gobiernos traten de apoyarse siempre que pueden en la opinión de los

hombres de ciencia. Con ello se proponen legitimar sus decisiones basándolas en conocimientos reconocidos y escudarse además tras la objetividad de la ciencia. Lo mismo tienden a hacer los principales agentes económicos, así como las asociaciones para la defensa del medio ambiente y de los consumidores. Con ello, los científicos se ven presionados por unas fuerzas en conflicto que de hecho les piden que se conviertan en abogados de sus intereses divergentes. También los intereses divergentes de los Estados hacen que el debate pase con creciente frecuencia al plano internacional. Vemos, por ejemplo, como ciertos países dictan normas sobre la calidad química de determinados productos alimenticios, apoyándose en una base supuestamente científica, con el único propósito de impedir su importación. ¿A qué quedan reducidos el rigor y la objetividad de la ciencia en tales casos?

A decir verdad, cuando tienen que dar su opinión acerca de cuestiones complicadas, los hombres de ciencia ya no se comportan como tales, es decir según la regla de buscar el consenso, característica del sistema mismo de la ciencia, sino como expertos a los que se pide que aporten argumentos en favor de una tesis contra otra para proteger los intereses de quienes les han designado para esa tarea. Se trata de un papel nada grato y hay quienes evitan desempeñarlo prefiriendo quedarse cómodamente instalados en su torre de marfil. Pero, si de ese papel no se encargan los científicos (y los ingenieros independientes), ¿quién lo desempeñará? ¿Es preferible que los administradores y juristas de los grandes organismos estatales traten de hacerlo ellos solos, con el riesgo evidente de que el juez y la parte se confundan en una misma persona, como se ha podido ya ver en cuestiones militares, nucleares, forestales o de otro tipo? Lo que habría que hacer más bien es reunir a un número suficiente de hombres de ciencia competentes y ver en qué medida están de acuerdo entre ellos, porque en su margen de desacuerdo es donde probablemente encontraremos el mejor camino para resolver el problema. En todo caso, lo importante es que, cuando al científico se le pide que haga de experto, conserve la misma ética que la que gobierna su trabajo científico. Nunca serán fáciles las decisiones que hayan de adoptar los gobiernos en materia de medio ambiente, sobre todo mientras la ecología no quede integrada en la economía. Pero, ante las incertidumbres que nunca podrán evitarse en estas materias, esas decisiones debieran guiarse en fin de cuentas por la ética científica.

Más o menos similar es la situación en lo que respecta a la opinión pública y a las asociaciones. También en este terreno es necesaria la opinión de los expertos para no emprender acciones poco realistas o equivocadas. Nuevamente hay que acudir a los científicos, aunque éstos no estén siempre dispuestos a mostrar sus saberes o teman exponerse al desdén de sus colegas si hacen declaraciones a los medios de comunicación. Naturalmente, el hecho de que bajen a la palestra pública no les autoriza a escudarse tras su estatuto científico para formular opiniones



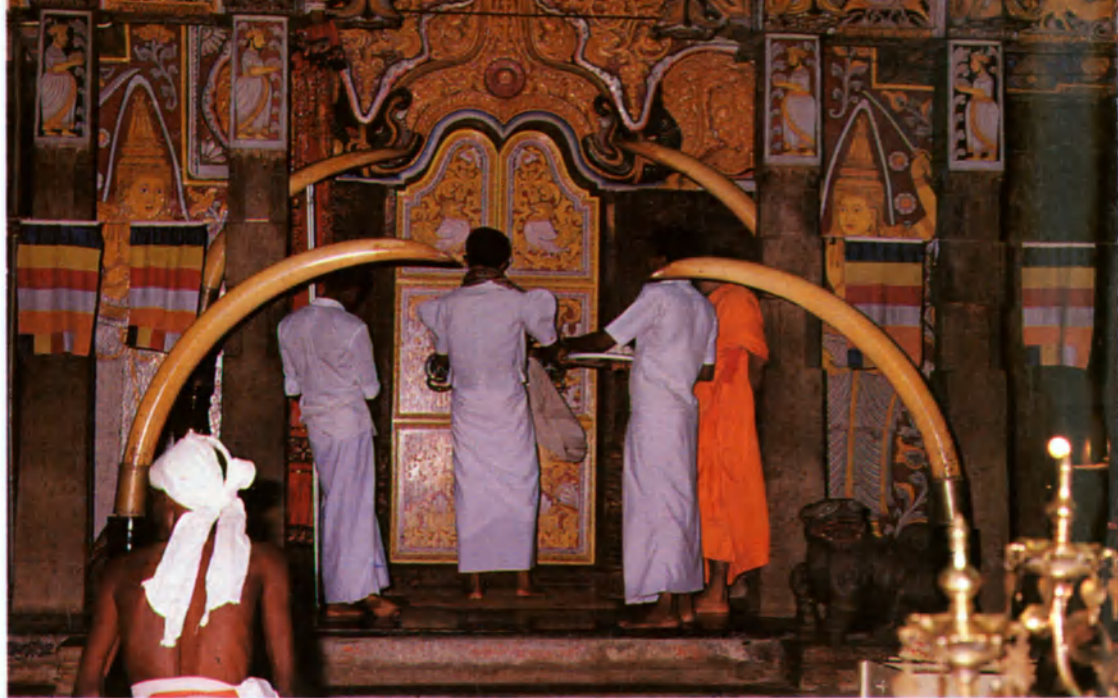
**Para luchar eficazmente es necesario "que la cultura científica quede integrada en la cultura cotidiana de cada uno de nosotros".**

dogmáticas. Pero su intervención debe servir para que la opinión pública, con la que todo gobierno debe contar en los debates democráticos sobre el medio ambiente, se apoye en un conocimiento suficientemente sólido de los problemas, sin el cual todo sería pura palabrería y arbitrariedad. Ello requiere que los científicos, que tan a menudo pasan por personas inaccesibles, herméticas o indecisas, conserven la credibilidad que les vale su dominio de cuestiones sobremanera arduas. Tendrían pues que renunciar con mayor frecuencia a su habitual reserva y, en particular, no vacilar en denunciar aquellas políticas que estimen nefastas o los peligros potenciales que se ciernen sobre el medio ambiente. Es también posible que la opinión pública recele del sometimiento de los científicos a la administración o a los poderes económicos. Habría pues llegado la ocasión de que los hombres del saber, desempeñando el papel de expertos al mismo tiempo para el gobierno y para las asociaciones de defensa del medio ambiente, impongan la ética científica en el lugar que le corresponde en estos difíciles debates y alcancen en la sociedad moderna una función y un poder más respetados y prestigiosos, según pedía ya hace siglos Bacon.

Una rehabilitación como ésta de la ciencia en la esfera del medio ambiente, donde tanto se la ha acusado de ser la causa principal de las dificultades y de no ser capaz de aportar soluciones, no depende sólo de los científicos, sino que es cuestión de todos los ciudadanos. Aunque desde hace cincuenta años las aplicaciones de la ciencia han invadido el mundo trastornando de arriba abajo nuestros valores y nuestros comportamientos, habría que preguntarse cuántos de nosotros hemos sido capaces de comprender los resortes y las limitaciones de ese universo técnico que hoy contemplamos como si estuviéramos de vuelta de todo. ¿Cabe esperar que las autoridades y la opinión pública de cada país, junto con la comunidad mundial, logren poner coto al deterioro múltiple del planeta mientras esa cultura científica que condiciona nuestra vida y garantiza nuestra supervivencia no quede integrada en la cultura cotidiana de cada uno de nosotros? Tal vez sea ésta la cuestión esencial a que hemos de hacer frente en la gestión de nuestro incierto porvenir.



# Las Rutas de la Seda



## En un laberinto de culturas

Por François-Bernard Huyghe

*En cada escala del Navío de la Paz, la visita de un paraje desconocido o la conferencia de un especialista nos conducen hacia nuevos derroteros, formados por múltiples entrecruzamientos y perspectivas.*

**T**RAS llevar anclas de Omán y hacer escala en las etapas de Karachi, Goa, Colombo y Madrás, la expedición marítima de las Rutas de la Seda se apresta a emprender en Phuket la segunda parte del viaje. El derrotero que vamos a seguir parece sencillo y claro en el mapa, pero a nosotros se nos presenta con un aspecto laberíntico, formado por múltiples entrecruzamientos y perspectivas.

A cada descubrimiento de un nuevo paraje se nos vienen a las mientes otras referencias y otros derroteros. Todos se relacionan entre sí pero ninguno coincide por entero con otro. La etapa de Karachi nos recuerda la civilización mercantil del Indo, las invasiones árias, las relaciones del Sind con Asia central, Irán y China desde el primer milenio antes de nuestra era. La etapa de Goa nos retrotrae al mundo portugués y a los vínculos particulares con Malaca y Macao. En Sri Lanka lo que se nos viene a la memoria es el mundo grecorromano, el comercio árabe y el influjo espiritual de esta isla que fue uno de los centros principales del budismo. Y, al recalar en Madrás, nos sorprende no menos la abundancia de las investigaciones sobre las relaciones con el mundo romano que los estudios acerca de los vínculos de Tailandia con el sur y el sudeste de Asia. ¿Qué haremos nosotros, pobres Teseos, con tantos hilos que se nos tienden?

### Las múltiples vías del diálogo

Con la expresión general de "rutas de la seda" se designan también las rutas de la porcelana, de las especias, del incienso, etc. Pero aun hay otras rutas en las que cabría pensar, consteladas de indicios que invitan a emprender otras exploraciones.

Por ejemplo, la de las monedas romanas. No es de extrañar que encontremos estas monedas a lo largo de nuestra ruta, pero basta con que en un seminario de Madrás un par de especialistas formulen unas cuantas hipótesis ingeniosas para que de la numismática pasemos al examen de cuestiones de historia: ¿qué importancia revistió la hemorragia de monedas como resultado del comercio con la India, cuestión que preocupaba a Tiberio? ¿Qué papel desempeñaron en ella los íntimos del emperador? ¿En qué época se apreciaban las monedas romanas por su valor nominal o por su peso en metal? ¿y por qué? Así es como unas simples monedas desparramadas por el otro extremo del mundo dan fe de las crisis y de los conflictos que agitaron un lejano imperio.

A bordo, del *Fulk-al-Salamah*, el *Navío de la Paz*, otro científico de la expedición dedica sus desvelos a estudiar objetos aun más modestos: las simples piedras con que se hacen los collares de cuentas o abalorios. Partiendo de un insignificante dato material, la forma de las escorias de vidrio, nuestro hombre inicia su encuesta en el siglo III antes de Cristo, conduciéndonos desde la región de la actual Pondichery, tras las huellas de los vidrieros indios, hasta Sri Lanka, Viet Nam, Tailandia y Malasia, y mostrándonos cómo esas sencillas cuentas de colores son testimonio de las creencias o de las jerarquías propias de tales sociedades. ¿No existirá una ruta de los abalorios? ¿O una ruta de las conchas? Al fin y al cabo, hay conchas, en particular las encontradas en Omán, que durante siglos sirvieron de unidad de cambio. De ahí que su presencia, su abundancia y su tipo en uno u otro

punto de las rutas de la seda justifiquen la realización de minuciosas investigaciones.

Hasta los vestigios más modestos y tangibles del mundo de los negocios nos ofrecen respuestas complejas. Ciertamente, tales indicios demuestran con creces lo que se esperaba que demostraran: la antigüedad, la persistencia y la intensidad de las relaciones entre culturas, la riqueza de su común herencia. Pero el objeto o signo monetario evoca siempre algo más que la simple utilidad. Hoy sabemos que las rutas comerciales son también las de las técnicas, las ideas, las artes y las creencias.

En un seminario una participante intervino para señalar que, aunque son muchos los científicos que han renunciado al concepto simplificador de "influencia" cultural, a menudo lo han sustituido por el de "interacción", que no resulta más esclarecedor. Los modernos viajeros de las rutas de la seda deben de tropezar diariamente con esta inadaptación de nuestras categorías intelectuales cuando se enfrentan con los criptogramas que dejaron sus predecesores. Piedras, piezas de cerámica, objetos, relatos, mapas, vestigios: todo ello no es sino la transcripción externa de una necesidad interior que impulsa a ciertos pueblos hacia la aventura del mar, cada uno a su manera y estilo.

Arriba, el santuario búdico del Dalada Maligawa (Templo del diente), en Kandy (Sri Lanka). Página de la derecha, arriba, escalera tallada en la roca que conduce a la antigua residencia real de Sigiriya (Sri Lanka); a la derecha, la Iglesia de Calangute, Goa (India).

FRANÇOIS-BERNARD HUYGHE, escritor y periodista francés, trabajó en la División del Patrimonio Cultural de la UNESCO. En 1987 publicó *La soft-idéologie*.



## La misteriosa civilización del Indo

A veces son las lagunas de nuestros conocimientos las que despiertan en nosotros el deseo de comprender los valores a los que corresponden los tan escasos vestigios hallados. Por ejemplo, los seminarios y las visitas a lugares arqueológicos no nos han esclarecido plenamente el misterio de la civilización del Indo, desaparecida hace tres mil quinientos años. Una visita a Mohenjo-Daro, cuyo descubrimiento en 1921 representa una fecha importante de la historia de la arqueología, incita a quien la realiza a hacerse mil preguntas. De una ciudad que es el testimonio principal de una civilización cuya escritura aun no hemos podido descifrar, una ciudad que estuvo habitada durante casi dos mil años y que llegó a albergar 45.000 habitantes, sólo queda una ciudadela de ladrillos de impresionante regularidad, dividida en bloques rectilíneos.

La impresión que se tiene en Mohenjo-Daro es de suma austeridad: las casas reconstruidas unas sobre otras a lo largo de los siglos apenas difieren entre sí. El sistema de desagüe y los baños públicos suponen la existencia de una infraestructura importante, y el descubrimiento en toda la zona que abarca la civilización del Indo de pesas y sellos normalizados da fe de la existencia de un sistema de control perfeccionado y, tal vez, de una potente administración. Pero, si dejamos de lado unos pocos vestigios, unas cuantas obras de arte todavía de difícil interpretación, el mensaje que nos transmite toda una civilización sigue siendo un mensaje lacónico que espera ser descifrado. El hecho es que hoy ignoramos casi todo de los mitos y de las creencias de uno

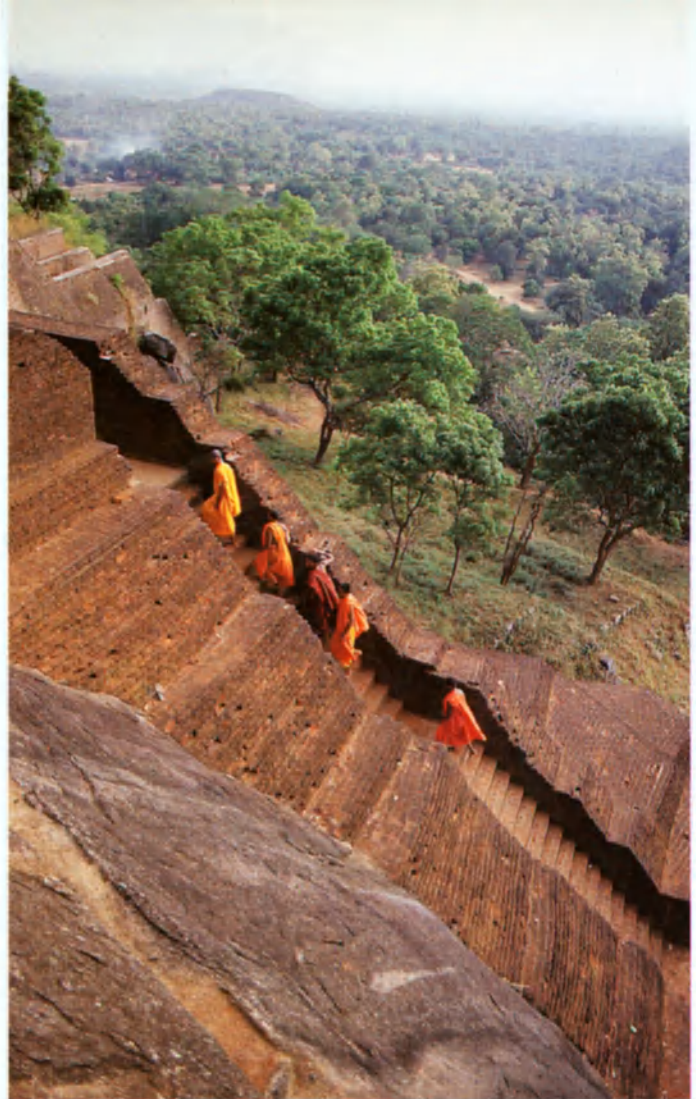
de los primeros pueblos comerciantes que abrieron las grandes rutas del continente eurasiático.

Pero, tanto si los vestigios abundan como si escasean, las ambigüedades con que nos enfrentamos son las mismas: ¿cuál es el carácter del diálogo mantenido a lo largo de los siglos y qué significaba para quienes lo vivían? El hecho de que sepamos de tantos pueblos que en el decurso de la historia se conocieron a través de sus producciones materiales, fecundándose mutuamente en sus formas de expresión, hace aun más urgente la necesidad de disponer de unas líneas directrices de interpretación. A las dimensiones físicas en que se despliegan las rutas de la seda hay que añadir la iluminación de carácter espiritual que presta una nueva dimensión.

### De dioses y de lugares

Pues bien, partiendo de Sri Lanka, las rutas marítimas de la seda se cruzan justamente con otra: la del budismo. Así como la islamización del Sind y la cristianización de Goa son acontecimientos de suma importancia, la manera como la antigua Taprobane se convierte en centro de difusión de la doctrina del Despertar muestra cómo se relacionan dioses y lugares.

Algo hay quizá en Sri Lanka que predispone al país para tal aventura. La geografía del "reino de los leones" no es solamente física sino también imaginaria y espiritual. La cartografía antigua posterior a Ptolomeo confiere a Taprobane una dimensión y una localización —en los confines del mundo— que corresponden a su importancia simbólica. Allí van los peregrinos de las religiones del Libro a visitar Samanukuta, el "monte de Adán", donde se



dice que están las huellas del primer hombre tras su expulsión del Edén. Y así es como el gran viajero árabe Ibn Battuta va a recogerse y meditar al pie del monte, "a cuarenta leguas del Paraíso". Hasta la Edad Media la imaginación occidental se nutre de los relatos de Plinio sobre la isla de las esmeraldas. De ellos nacen las más disparatadas imágenes: campos de piedras preciosas, casas instaladas en caparzones de gigantes caracoles...

En cambio, para los budistas, se trata de las huellas de Buda. Hacia el año 250 a.C. el emperador indio Asoka envía a su hijo Mahinda a Ceilán para convertir al budismo a su soberano y, algún tiempo después, la hermana de Mahinda transporta a la isla una ramita de la higuera a cuya sombra Siddharta alcanzó el Despertar. Todavía existe en Anuradhapura el árbol sagrado nacido del primitivo esqueje. Desde allí se extendió la doctrina del Pequeño Vehículo hasta Birmania, Tailandia y el sudeste de Asia. Pero la historia de la antiquísima capital de los mil monasterios, donde aun se yergue el más alto stupa del mundo, se relaciona también con la de otra reliquia: el diente de Buda allí llegado en el siglo IV. A partir de entonces, el poder de la dinastía reinante depende de la posesión de la reliquia, y ésta se desplaza al mismo tiempo que la capital, cuando las invasiones imponen la retirada.

De ahí que, cuando a fines del siglo V un soberano de la isla, Kasyapa,

construye en Sigiriya, en plena jungla, en lo alto de una cresta rocosa de 200 metros de altura, la más fantástica de las residencias reales, a la vez fortaleza y jardín de las delicias, sus enemigos le acusen de herejía. En el siglo XI los Polas saquean Anuradhapura y Polonnaruwa se convierte durante tres siglos en la capital de la isla, cubriéndose de monumentos búdicos. Al final será Kandy, capital del reino hasta la entrada de las tropas británicas, la que reciba la reliquia, que allí se conserva todavía.

Lo sagrado extiende sus raíces por toda Sri Lanka. Desde allí se propaga la orden de las monjas budistas y allí acuden en busca de la pureza de la doctrina los hombres de fe y de ciencia, tal como el monje Faxian que, partiendo de China en 399, se quedará dos años en la isla. Desde Sri Lanka parten misioneros y peregrinos para recorrer el mundo asiático. Arraigo y viaje, tierra y mar: entre estos dos polos se despliega la historia del budismo cingalés.

De visita en visita, de hallazgo en hallazgo, los miembros de la expedición terminan comprendiendo que la propagación del budismo dependió de factores tales como la geografía, la técnica marinera, las redes del comercio, las fuerzas económicas y políticas. Pero también comprenden que el misterio de la conversión es de todos modos irreductible a tales factores. La exploración de las rutas de la seda se detiene a las puertas de ese misterio...



# LOS LECTORES NOS ESCRIBEN



## ■ El templo del corazón

Soy un fiel lector de *El Correo* y desearía expresar el punto de vista de un protestante con respecto a su número "Las moradas de lo sagrado" (noviembre de 1990).

Desde sus orígenes, el protestantismo rompió con la sacralización del lugar de culto, tal como se observa entre los católicos y los ortodoxos, para reivindicar el corazón del hombre como única morada de lo sagrado. De ahí que su arquitectura sea menos refinada y que en la elección de los lugares de culto se aplique un criterio más funcional. Hoy en día muchas iglesias evangélicas se conforman con disponer para sus reuniones de salas de cine o carpas de circo.

Esta modestia no es ni falta de gusto (aunque, a veces...) ni falta de recursos, sino la afirmación de que no hay moradas de lo sagrado en un lugar geográfico, cualquiera que éste sea, pues "el único templo de Dios es el corazón del hombre".

Se podría pensar que esta observación es ajena a las preocupaciones de la UNESCO, pero no es así. Los acontecimientos actuales demuestran que muchos conflictos recientes tienden a polarizarse en torno a lugares sagrados.

Fiel a la misión de actuar en favor de la paz a través de una reflexión sobre las culturas, *El Correo* debería haber recordado, en ese número, que la sacralización de un lugar conduce a menudo al desprecio de los demás, y a veces al odio y a la guerra, y que la enseñanza en favor de la paz debe pasar por una difícil pero necesaria desacralización de objetos y lugares. Las iglesias protestantes han sido pioneras en este aspecto.

No sé si hace falta precisarlo, pero, con esta carta, sólo procuro recordar ese esfuerzo, sin pretender de manera alguna que todos se vuelvan protestantes.

**Michel Bourguet**  
Dunkerque (Francia)

## ■ Geofísica de lo sagrado

Es sumamente instructiva la diversidad de los lugares y formas en que se traduce la búsqueda de lo sagrado en las diferentes civilizaciones y culturas presentadas en su número de noviembre de 1990.

En algunos de esos textos se menciona el papel de la implantación de los edificios sagrados y de la elección de los lugares dedicados a los diversos cultos. Mi profesión (arquitecto) y la curiosidad personal me han llevado a interesarme por esas cuestiones.

En primer lugar, los edificios religiosos responden a una función arquitectónica de acogida. Pero si nos proponemos "sentir" esos lugares, se diría que en ellos nuestros sentidos están más

solicitados que en los edificios seculares.

Diversos factores físicos influyen sobre nuestros comportamientos y reacciones. Si bien sabemos cuáles son esos factores, sus efectos sobre el cuerpo humano no están todavía perfectamente definidos.

Esos fenómenos físicos, de diverso origen, proceden del ambiente que nos rodea y sus efectos se conjugan. La geofísica aplicada los describe: se trata del campo gravimétrico, que no es uniforme y depende de las masas que nos rodean, por ejemplo las diferencias geológicas locales; el campo magnético terrestre con sus diversos componentes (intensidad, orientación, declinación); la ionización del aire, que influye de manera directa en la salud del individuo; la radioactividad; la velocidad de propagación de las ondas sísmicas; las corrientes electrotelúricas que recorren la tierra y los océanos.

Por experiencia, física y sensitiva, he descubierto que en Francia los edificios religiosos —me intereso sobre todo por las iglesias románicas de los siglos XI a XIV— están situados en lugares que presentan determinadas particularidades geofísicas. Por ejemplo, es frecuente la presencia de uno o varios cursos de agua bajo esos monumentos, así como la existencia de fallas geológicas.

Queda claro que a esta acción invisible se suma el simbolismo de los antiguos edificios. El arte de sus constructores y su indiscutible dominio de las relaciones armónicas contribuyen a que el edificio sagrado tenga una resonancia particular en el espíritu del individuo receptivo.

**Bernard Arditti**  
Manosque (Francia)

## ■ Los riesgos de la transcripción fonética

Me permito señalarles que en su espléndido número sobre "Las moradas de lo sagrado" (noviembre de 1990), la leyenda de la página 28 se refiere al gran stupa de Sanchi con una ortografía incorrecta ("Sanci"), que modifica la pronunciación. Además, en la misma leyenda, se sitúa a ese monumento en el norte de la India, cuando en realidad se encuentra en el estado de Madhya Pradesh (que significa "tierra del medio") y en pleno centro de dicho estado.

**Elisabeth Beaumont**  
La-Celle-Saint-Cloud  
(Francia)

## ■ Rechazar la miseria y la vergüenza

En 1991, gracias a *El Correo de la UNESCO*, el arte, la poesía y la cultura invadirán los lugares donde reina la miseria y harán retroceder la vergüenza, la humillación y la dependencia contra las que deben

luchar los más pobres en el mundo entero. Gracias por su excelente revista.

**Mouvement International ATD**  
(Aide à Toute Détresse)  
Quart Monde  
107 avenue du Général Leclerc  
95480 Pierrelaye (Francia)

Señalamos a nuestros lectores que *Quart Monde* (Cuarto Mundo, revista trimestral del Institut de Recherche et de Formation aux Relations Humaines du Mouvement International ATD Quart Monde), se propone ser "un lugar de encuentro y reflexión para todos aquellos que rechazan la miseria y la exclusión. Cada número presenta un conjunto de artículos sobre una cuestión social, desde el punto de vista no sólo de los especialistas sino también de los ciudadanos más pobres y de los que se solidarizan con ellos."

## ■ Señas

Nosotros que hablamos un mismo lenguaje debemos comunicarnos, dialogar, cartearnos, compartir las convicciones que nos animan. Para conocer a los demás, descubrir nuevos horizontes y hacer que la hidra de la ignorancia, origen de todos nuestros males, retroceda: ¡comuniquémonos nuestras señas!

**Bertrand Hue**  
46, rue Auguste Moutié  
78120 Rambouillet  
(Francia)

## ■ Un maravilloso mensaje de paz

La foto en claroscuro que ilustra el número dedicado a "La belleza" (diciembre de 1990) es una de las portadas más hermosas y emocionantes de *El Correo*. La inmovilidad silenciosa de una pareja anónima ante un gran cuadro de Barnett Newman constituye un homenaje a esos grandes creadores de valores humanos que son los artistas.

Barnett Newman, muerto en Nueva York en 1970, se había fijado como meta revelar el significado más profundo del arte. Así, llevó la abstracción hasta los límites de la ascesis.

Inmensos, monocromos, despojados de toda referencia a la realidad, con excepción de algunas líneas verticales, sus cuadros son "campos coloreados" que se ofrecen a la contemplación. A través de esa fascinante uniformidad del color, el artista nos invita a meditar sobre valores esenciales, intemporales, metafísicos.

Además de su indiscutible calidad plástica, esta foto nos transmite un maravilloso mensaje de paz. Un momento de quietud y un paréntesis de reflexión en un universo incierto y febril.

**Henry Christiaën**  
Grenoble (Francia)

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Portada, p. 3 (derecha), 9 (derecha), 12 (izquierda), 29, 30, 35 (abajo), 37 (derecha): © Bita Seyedi, París.  
Portada posterior: © Artcunial, París.  
Página 2: © Henri Landier, Atelier d'art Lepic, París. Páginas 3 (izquierda), 5, 6: Derechos reservados. Páginas 4, 15 (arriba): © Francis Vernhet/Birmapresse, París. Páginas 6-7, 10 (izquierda), 23 (abajo), 26, 32: © Christian Rose, París. Páginas 7, 11, 23 (arriba), 25, 35 (arriba), 37 (izquierda), 38 (abajo): © J.M. Birraux, París. Páginas 8-9: © Rio Branco/Magnum, París. Páginas 10-11: Jeffrey Scales © Virgin, París. Página 12: © Charles Carrié, París. Página 13: © DITE/IPS, París. Página 14 (arriba): © Doc Stills, París. Página 14 (izquierda): Denis Stock © Magnum, París. Página 14 (derecha): © J.C. Simon, París. Página 15 (abajo): D. Boutard © Stills, París. Página 16: © Fernando Seixas (con la autorización de Globo Records France). Página 17: De Wilde © Hoa-qui, París. Página 18: tomado de *Grabados populares del nordeste del Brasil*, ediciones Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil, Madrid, 1963. Página 18 (derecha): © Globo Records France. Página 19: © Charles Lénars, París. Páginas 20, 21: © Manuel Peña, California. Página 24: Frank Driggs © Magnum, París. Página 27: M. Macintyre © ANA, París. Página 28: © Progress Publishers, Moscú. Páginas 30-31: Guy le Querrec © Magnum, París. Página 33: Colección UNESCO/Auvidis. Página 34: © Béatrice Lagarde. Página 36 (abajo): © B.M.G., París. Página 36 (arriba): Picto-Press © Stills, París. Página 38 (arriba): © C. Stoman/Mosaïque gitane, Nîmes, 1990. Página 39: © Real World/Virgin, París. Página 42: UNESCO/A. Huzarska. Página 43 (arriba): UNESCO/Lozouet-Fury. Página 43 (abajo): UNESCO/T. Fury. Página 45 (arriba): UNESCO/S. Schwartz. Página 45 (abajo), 46 (arriba), 47: UNESCO/Yvette Fabri. Página 46 (abajo): UNESCO. Páginas 48, 49 (arriba): © J.L. Nou, París. Página 49 (abajo): Raghubir Singh © ANA, París.

**Director:** Bahgat Elnadi  
**Jefe de redacción:** Adel Rifaat

REDACCIÓN EN LA SEDE (PARÍS)

**Secretaría de redacción:** Gillian Whitcomb  
**Español:** Miguel Labarca, Araceli Ortiz de Urbina  
**Francés:** Alain Lévêque, Neda El Khazen  
**Inglés:** Roy Malkin, Caroline Lawrence  
**Ruso:** Georgi Zelenin  
**Estudios e investigaciones:** Fernando Ansa  
**Unidad artística, fabricación:**  
Georges Servat  
**Ilustración:** Ariane Bailey, Carole Pajot-Font (46.90)  
**Documentación:** Violette Ringelstein (46.85)  
**Relaciones con las ediciones  
fuera de la Sede y prensa:** Solange Bellin (46.87)  
**Secretaría de dirección:**  
Annie Brachet (47.15), Mouna Chatta  
**Ediciones en braille en español, francés, inglés y  
coreano:** Marie-Dominique Bourgeais

EDICIONES FUERA DE LA SEDE

**Ruso:** Alexandre Melnikov (Moscú)  
**Alemán:** Werner Merkl (Berna)  
**Arabe:** El-Said Mahmoud El Sheneti (El Cairo)  
**Italiano:** Mario Guidotti (Roma)  
**Hindi:** Ganga Prasad Vimal (Delhi)  
**Tamul:** M. Mohammed Mustafa (Madrás)  
**Persa:** H. Sadough Vanini (Teherán)  
**Portugués:** Benedicto Silva (Rio de Janeiro)  
**Neerlandés:** Paul Morren (Amberes)  
**Turco:** Mefra Iigazer (Estambul)  
**Urdu:** Wali Mohammad Zaki (Islamabad)  
**Catalán:** Joan Carreras i Martí (Barcelona)  
**Malayo:** Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)  
**Coreano:** Paik Syeung Gil (Seúl)  
**Swahili:** Domino Rutayesbesiwa (Dar-es-Salaam)  
**Croato-serbio, esloveno, macedonio y serbio-  
croata:** Blazo Krstajic (Belgrado)  
**Chino:** Shen Guofen (Beijing)  
**Búlgaro:** Goran Gotev (Sofía)  
**Griego:** Nicolas Papageorgiou (Atenas)  
**Cingalés:** S. J. Sumanasekera Banda (Colombo)  
**Finés:** Marjatta Oksanen (Helsinki)  
**Sueco:** Manni Kössler (Estocolmo)  
**Vascuence:** Gurutz Larrañaga (San Sebastián)  
**Vietnamita:** Dao Tung (Hanoi)  
**Pashtu:** Zmarai Mohaqiq (Kabul)  
**Hausa:** Habib Alhassan (Sokoto)  
**Bangla:** Abdullah A. M. Sharafuddin (Dacca)  
**Ucranio:** Victor Steimakh (Kiev)  
**Checo y eslovaco:** Milan Syruček (Praga)

PROMOCIÓN Y VENTAS

**Responsable:** Henry Knobil (45.88), **Asistente:** Marie-  
Noëlle Branet (45.89), **Suscripciones:** Marie-Thérèse  
Hardy (45.65), Jocelyne Despouy, Alpha Diakitè,  
Jacqueline Louise-Julia, Manichan Ngonekeo, Michel  
Ravassard, Michelle Robillard, Mohamed Salah El Din,  
Sylvie Van Rijsewijk, Ricardo Zamora-Pérez  
**Relaciones con los agentes y los suscriptores:**  
Ginette Motreff (45.64), **Contabilidad:** (45.66),  
**Correo:** Martial Amegee (45.70)  
**Depósito:** Héctor García Sandoval (47.50)

TARIFAS DE SUSCRIPCIÓN

Tel: 45.68.45.65

1 año: 139 francos franceses. 2 años: 259 francos.  
Tapas para 12 números: 72 francos  
**Para los países en desarrollo:**  
1 año: 108 francos franceses. 2 años: 194 francos.  
Reproducción en microfilm (1 año): 113 francos.  
Pago por cheque, CCP o giro a la orden de la  
UNESCO.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo (copyright) pueden  
reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la  
UNESCO", el número del que han sido tomados y el nombre del autor.  
Deberán enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico  
que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por  
la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados  
no expresan forzosamente la opinión de la UNESCO ni de la Redacción  
de la Revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la  
incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en  
los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan  
reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de  
la UNESCO.

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)

DEPOT LEGAL, C1-MARS 1991

COMMISSION PARITAIRE N° 71843 — DIFFUSE PAR LES NMPP.  
Fotocomposición: El Correo de la UNESCO.  
Fotografado impresión: Maury Imprimeur S.A.,  
Z.I. route d'Etampes, 45330 Malesherbes.

*Las biotecnologías comprenden el conjunto de procedimientos  
relativos a la transformación de materias primas renovables  
y a la producción, por medio de cultivos de microorganismos  
y células animales y vegetales, de una gran variedad de  
substancias útiles para el hombre. Su perfeccionamiento y  
desarrollo introducirán profundos cambios en la industria,  
la medicina, la agricultura, la producción de energía y la  
protección del medio ambiente.*

# LAS BIOTECNOLOGÍAS: DESAFÍOS Y PROMESAS

POR ALBERT SASSON



*es una obra de síntesis, redactada de manera clara para un  
vasto público, acerca de las últimas novedades en materia  
de biotecnología. El estudio pone de relieve las promesas de  
las nuevas técnicas y el papel que puede desempeñar la  
cooperación internacional para materializarlas.*

**LAS BIOTECNOLOGÍAS: DESAFÍOS Y PROMESAS (COLECCIÓN SEXTANTE)**

338 p., fotos, dibujos y gráficos, © UNESCO 1984. ISBN 92-3-302091-6. Existe también en inglés y francés.  
Precio: 85 francos franceses.

Dirija su pedido, acompañado del pago correspondiente por cheque o giro postal a la orden de la UNESCO, a:

- Editorial de la UNESCO, Servicio de Ventas, 7 Place de Fontenoy, 75700 París
- al agente de venta de las publicaciones de la UNESCO en su país.

RM  
10



W.P.V. 200