

PANORAMA DE LA MUSICA EN CUBA

LA MUSICA CONTEMPORANEA

SOY de los que sostienen que la evolución cultural de Cuba, en estos últimos veinte años, es algo asombroso. Asombroso, no tanto por la obra realizada—que aun es escasa—sino por lo que revela acerca del proceso de maduración de la mentalidad colectiva. En lo que va del 1920 al 1940, puede decirse que La Habana abandonó sus vestimentas de ciudad provinciana, abriendo los brazos a los grandes vientos del mundo.

Cuando en 1922, recién salido del campo, llevé un primer artículo a la redacción de un periódico, el panorama de La Habana, intelectualmente hablando, era sencillamente pavoroso. Y como los ejemplos comprobables resultan las mejores ilustraciones, evoquemos hechos concretos.

La vida musical de La Habana por aquel entonces era nula. Apenas si las sesiones de Cuartetos, dados en la Sala Falcón, recludaban una docena de oyentes. Pro Arte daba sus primeros pasos con todos los tropiezos posibles. Los solistas que nos visitaban por cuenta propia se topaban con la indiferencia general. Aun estaban cercanos los tiempos en que Paderewsky había recibido pajaritas de papel sobre su piano de cola, en el Teatro Nacional, y su partida había sido comentada groseramente por un redactor de La Política Cómica, en artículo cuya conclusión textual era ésta: «El rompeteclas no ha sacado ni para la fuma». Muy gracioso. Pero trágico. Porque el fracaso artístico del «rompeteclas» Paderewsky se acompañaba de hechos muy graves para la cultura nacional. En la mayoría de los conservatorios se enseñaba a tocar, en punto a composiciones pianísticas, unas piezas tituladas: «El despertar del león», «Capricho heroico», «El Lago de Como», «Campanas de media noche», el «Vals de las flores» de Ketterer, la «Pasquinade» de Gottschalk, y «La plegaria de una virgen». En nuestros diarios se leían crónicas loatorias, en que se nos hablaba de la «genial pianista», discípula aventajada de tal o cual plantel, que había ganado su primer premio interpretando fantasías de Laybach sobre Puritanos o La Sonámbula. Para los estudiantes de canto, el panorama era tan dramático. O, mejor dicho, era exclusivamente dramático. Arias de Linda de Chamonix, de Norma, de La Favorita o de Cavallería Rusticana. El gran trozo de conjunto para finales de curso, era el sexteto de Lucía, interpretado por los alumnos más aventajados. (En uno de los conservatorios más famosos en aquella época, se cantó cierta vez un sexteto de Lucía... a siete voces. Pero el cantante supernumerario era un crítico musical conocido. ¿Quién iba a atreverse a vedarle tan inocente capricho...?).

Había, por aquel entonces, un almacén de discos en la calle O'Reilly que había publicado un catálogo revelador. Era un volumen precioso, impreso en papel crema de mucho cuerpo—no debe olvidarse que estábamos en tiempo de las «vacas gordas», incluídas por siempre en el panteón de la mitología antillana. Ese catálogo sólo tenía un defecto: en él no aparecían los nombres de los autores

de las obras grabadas. Resultado: había cinco páginas de Nocturnos, sin que fuese posible saber si éstos eran de Chopin, de Field o de Fauré. Había seis páginas de Serenatas. Dos páginas de Rondós. Ocho de Andantes. Las firmas estaban ausentes. Pero gran parte del público no se preocupaba por esta anomalía. Se quería tener—¡si acaso!—un disco de Jan Kubelik, de Kreisler, de Pachman, de Tafanál—ídolos del día—para poder decir: «¡Qué bien toca!». Por lo demás, sólo interesaba la ópera.

Hoy los jóvenes de veinte años se asombran ante el odio que los hombres de mi generación llegaron a concebir por la ópera italiana. «No comprendemos—nos dicen a veces—por qué libraban ustedes tales campañas contra Bellini, Donizetti, Verdi o Puccini. Esa gente no molesta en lo más mínimo. Por el contrario, admiramos a Verdi, Bellini y Donizetti; tienen una gracia, un encanto de grabado romántico. Y en cuanto a Puccini, no puede negarse que haya tenido un auténtico sentido del teatro».

Hoy soy el primero en dar la razón a estos jóvenes. Los jóvenes siempre tienen razón. La tienen ellos ahora. Pero también la teníamos nosotros—Roldán, Caturla, y muchos más—cuando librábamos nuestras feroces campañas, absolutamente impopulares, contra la ópera italiana de entonces.

Y es que la ópera—con su poder de seducción, con las vanidades que se le añadían—había llegado a falsear totalmente la mentalidad del público. Tanto le habían dicho que la *Donna e mobile* o el *Aria de la Locura* constituían las cumbres del arte musical, que había llegado a creerlo. La llegada de los cantantes de ópera a La Habana era esperada con tanta ansiedad como la de los acróbatas del *Circo Pubillones*. Mientras los autos organizaban su cotidiana gravitación de ti vivo, Prado arriba, Prado abajo (cosa de pueblo grande en que el paseo principal sigue siendo el eje de toda vida), se intercambiaban noticias sobre la próxima llegada de Stracciari, de Paoli, de Lázaro, de Tina Poli Randaccio. Esa pasión llegaba al absurdo. Un famoso dilettante cubano de aquellos años exhibía orgullosamente, en su casa, un cofre que contenía... treinta y dos versiones de *La Donna e Mobile* por distintos cantantes. Hubo día en que un célebre tenor desde el umbral del café *Las Columnas*, afianzó el bastón en el mármol, y gritó, por encima de las cabezas de los parroquianos: «Un sandwich... para este gran artista».

No exagero. Hojéense los periódicos de la época. Reléanse las crónicas de los críticos de entonces. Sólo se habla en ellas del «fiato» de los cantantes; están erizadas de «recita», «raconto», «serata», «fermata»; se alaban «divos», calderones, agudos, «dos de pecho». Aparte de esto, ocurrían cosas extraordinarias: un día, a causa de un conflicto sindical, se cantó en la Habana una *Aída* con doce músicos en el foso de la orquesta. Pero nadie protestó. ¿Acaso se iba a la ópera para escuchar la orquesta...? Se ejecutó un memorable *Parsifal*, en el año 20—memorable por una serie de percances cómicos que ocurrieron en su representación—con bombardinos y saxofones repartidos entre los violines. ¿Pero... quién iba a criticar semejante minucia...? Además, aquel *Parsifal* no convenció a

nadie. El teatro quedó vacío en el segundo entreacto. La partitura carecía de arias y calderones. Y cuando Bracale, poco seguro de poder dar una segunda representación, sometió el caso a plebiscito, se le pidió que ofreciera en lugar del drama lírico wagneriano... ¡*La Dolores* de Breton...!

¿Significa esto que el cubano de la época fuese negado a toda elevada emoción artística...? En modo alguno. Muchos eran los que rezongaban, absteniéndose de asistir a las funciones. Pero una actitud negativa, pasivamente observada, no reviste siempre los caracteres de una censura directa. Además, un público no se forma en un día. No había orquestas sinfónicas en La Habana. ¿Dónde se iba a enterar el público de la existencia de las sinfonías de Beethoven...? Los admirables esfuerzos realizados, con su banda, por el maestro Guillermo Tomás habían caído en el vacío por falta de ayuda oficial. ¿El disco...? Aun no se grababan obras completas de tipo sinfónico. ¿La radio? No existía. Y, de este modo, había en La Habana muchas personas, como mi padre, que desde 1902 a 1922 manifestó un cotidiano anhelo de escuchar la *Quinta Sinfonía*, sin poder satisfacer tan simple necesidad espiritual en veinte años de existencia.

El hábito de la ópera se iba haciendo funesto. Tan funesto que cuando se fundaron, en 1922 y 23, las primeras orquestas sinfónicas de La Habana, muy pocas personas se sintieron con ánimo para secundar su esfuerzo. Y se comprende. La Orquesta Sinfónica tocó en su primer concierto el Largo de la *Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvorak. La Filarmónica, la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn... ¿Y quién era Dvorak...? ¿Y quién era Mendelssohn...? Los compositores que el público conocía—¡los únicos!—se llamaban Verdi, Donizetti, Bellini, Massenet, Leoncavallo, Mascagni y Puccini.

Claro está que el hacer esta afirmación, no me refiero a los Sanguily o a los Varona. No me refiero a las *élites* que, al fin y al cabo, llevaron adelante las orquestas sinfónicas. Me refiero al coeficiente básico de oyentes, necesario para mantener, económicamente, una empresa de arte. Ese coeficiente, en que se encontraban individuos que pagaban hasta treinta pesos por luneta para escuchar a Caruso... se negaba a abonar un recibo de peso y medio mensual, para secundar el esfuerzo de la *Filarmónica*. Y es que la palabra «Sinfonía», estampada en un programa, le causaba espanto.

Por ello fué necesario, en 1923, iniciar una verdadera campaña contra la ópera italiana en La Habana.

* * *

Pero los males traídos por la ópera no se limitaban a una desviación del gusto del público hacia los géneros inferiores del arte musical. Había algo mucho más grave aún. Algo que afectaba directamente la música cubana, en su esencia.

Tanto se habían sobrestimado los valores melódicos de tipo sentimental, que los únicos géneros de música cubana que disfrutaban de beligerancia eran aquellos que, de alguna manera, guar-

daban relación con la ópera italiana. Es indiscutible que algunos compositores, como Eduardo Sánchez de Fuentes—melodista por temperamento—cultivaran la canción con elegancia, buen gusto e innegable corrección de estilo. Pero Sánchez de Fuentes no estaba solo. Y al amparo de su éxito avanzaba una legión de mixtificaciones ignorantes, que invadían el mercado con «canciones cubanas» tales como la del «Viejo enterrador de la comarca» y otras que no viene al caso recordar. Se escribían boleros que eran bambucos disfrazados. Criollas sin la menor autenticidad, con letra de Amado Nervo. Estábamos totalmente invadidos por la melcocha. A juzgar por las melodías publicadas en aquella época, la música de inspiración vernácula ignoraba toda nerviosidad, todo alarde rítmico de verdadera esencia folklórica. Los que entonces nos interesábamos por el folklore, íbamos a escuchar unos danzones admirables, ejecutados de acuerdo con una tradición que se remontaba a los tiempos clásicos del género, por el viejo Anckermann, antes de darse comienzo a la primera tanda de Alhambra, a las siete y media de la noche. Allí, al menos, se encontraba un auténtico sabor a trópico... Porque, por lo demás el sabroso y cubanísimo *Cucalambé* había sido abandonado en favor de Sánchez Galarraga y Luis Urbina; nadie pensaba ya en los admirables temas del *Cocoyé* oriental. En cuanto a punto cubano, guajira y zapateo, sólo se recibía una imagen falsa y convencional. Y de tambores no podía hablarse.

«Pero—me dirán ustedes—aquello era música popular. ¿Para qué mezclar géneros que nada tienen que ver unos con otros...? Las canciones de entonces no eran peores que los detestables «lamentos», «pregones» y «canciones fox» de ahora...». Cierto. Muy cierto. Pero ahora existe una discriminación en lo que se refiere a los géneros. Cada tipo de música está situado en su justo lugar. Hay orden en la mente del público. En 1924, en cambio, se organizaban en la Habana unos *Conciertos Típicos Cubanos* que no tenían de típicos sino el nombre, en los que se servían las peores cosas a un público ávido de enterarse de lo nuestro. Los oyentes no iban, en su mayoría, con la noción saludable de que aquéllo debía considerarse como una manifestación de arte ligero, intrascendente, divertido. No. Se iba ahí a *escuchar música*. Música que no resultaba mucho peor, en suma, que la de ciertas arias oídas la víspera en el Teatro Nacional. De ahí que padeciéramos, durante tantos años, esa clasificación ingenua de los géneros, que sólo admitía los tipos siguientes: *ópera*, *música cubana* y *música clásica* (entendiéndose por *música clásica* toda música de carácter no bailable, que no fuese ópera ni música cubana).

Se nos ha reprochado muchas veces, a Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y a mí, la violentísima ofensiva en pro del reconocimiento del folklore afrocubano, que iniciamos en el año 1925. «Ustedes no ven más que ñáñigos por todas partes—nos decían. Para ustedes no existen más instrumentos estimables que los tambores, las quijadas, las maracas y las marimbas. Su visión del folklore se reduce a la de cabildos lucumíes, comparsas del Día de Reyes y tiempos de conga». Lo que no comprendían entonces los que tan

rudamente zarandeábamos, es que, por medio de esos elementos afrocubanos, queríamos reaccionar contra la sensiblería, contra la languidez, contra la melodía sin nervio ni estructura. La reacción era, tal vez, excesivamente radical, como suele serlo toda reacción. Pero era un medio de orientar al público hacia géneros distintos creando en él una conciencia nueva de la diversidad de su folklore y de las posibilidades sinfónicas que ese folklore ofrecía. Porque, con Roldán y Caturra, se iniciaba una ascensión de la música cubana, liberada de la canción, hacia los géneros mayores de lo sinfónico.

Roldán, desde los inicios de su carrera, aspiraba a componer para orquesta, con elementos folklóricos cubanos. Sistemático, como lo era en todo, había empezado por examinar el folklore nuestro en su conjunto. Había comprobado entonces lo que todos sabíamos. Y era que la canción, el bolero, la criolla, tal como la cultivaban muchos músicos de la generación anterior, era hechura del todo personal, sin puntos de contacto directo con la inspiración popular. Roldán, por temperamento, por necesidad profunda de su espíritu, por razones de atavismo, necesitaba ritmos, temas netos, breves y caracterizados, que sirviesen de célula primera a sus composiciones. Era lógico, pues, que hallara en lo afrocubano—y muy especialmente en el Cocoyé oriental—la materia originaria de su primera obra importante: Obertura sobre temas cubanos.

Los que asistieron al estreno de esta obra, en 1925, recordarán que constituyó, dentro de nuestro ambiente, una especie de batalla del Hernani. En esa obra, aún llena de torpezas, desarrollada con esfuerzo, demasiado larga para el contenido específico, se afirmaban, empero, algunos principios de trascendental proyección. Roldán aspiraba a construir música cubana con un sentido arquitectónico y formal. Roldán rehufa toda facilidad, persiguiendo la realización de largo aliento. Roldán colocaba, por primera vez en nuestro ambiente, esa máquina infernal que llamaban entonces: «armonía moderna». Roldán rehabilitaba los valores folklóricos afrocubanos. Roldán se atrevía, en el final de su Obertura, a escribir varios compases para batería sola. Su obra era clarín de guerra, manifiesto, bandera, polémica y escándalo.

Y escándalo hubo en efecto. El estreno de su Obertura fué el origen de la discusión, que duró más de seis años, entre «guajiristas» y «afrocubanistas». Nuestro ingenuo grito de guerra era: «¡Abajo la lira, viva el bongó!». La lira era la ópera, la canción, el italianismo, la languidez. El bongó era, para nosotros, símbolo de lo rítmico, lo percusivo, lo neto, lo nervioso. Claro está—y puedo confesarlo ahora—que no nos ilusionábamos demasiado acerca de las posibilidades de lo afro-cubano. Sabíamos que un folklore, por rico que sea, no puede alimentar eternamente a un músico que habrá de situarse, tarde o temprano, ante los problemas eternos de la música universal. En 1931 yo escribía ya, en la revista *Imán de París*, en cordialísima polémica sostenida con Ernest Ansermet, sobre los destinos de la música latinoamericana: «Los temas populares pueden ser, ciertamente, aliados estimables y valiosos en la elaboración de un arte, pero no debe creerse que ofrezcan soluciones duraderas a

los problemas que se plantean ante la música de un país. Su misión es de gran importancia en el estadio-nebulosa de una escuela que aspira a personalizarse; pero siempre tendrán que ceder su lugar a las puras e incontenibles manifestaciones de la sensibilidad. Sensibilidad en busca de expresión. Expresión que debe situarse por medio de la forma».

Pero, por el momento, estábamos en la necesaria etapa del nacionalismo sinfónico—etapa observada en todas las escuelas incipientes de Rusia y Europa Central y, más recientemente, de México, Argentina y Estados Unidos. Las polémicas suscitadas por la espinosa cuestión de lo afro-cubano nos alejaban de la ópera. Bien que mal, las orquestas iban viviendo a costa de la fidelidad de un público lleno de fe, aunque muy reducido aún, y del trabajo informativo llevado a cabo, en revistas y periódicos, por muchos escritores. Pro Arte era ya un éxito completo. El horizonte se despejaba.

Roldán seguía trabajando con extraordinaria energía, si tenemos en cuenta que su vida estaba colmada de dificultades materiales y que tenía que instrumentar sus obras en los descansos concedidos entre baile y baile en los cabarets que lo acaparaban hasta altas horas de la madrugada. Pero ya íbamos saliendo del periodo de la vida cubana caracterizado por el éxito logrado fácilmente. Se asistía, paralelamente, a una decadencia de la oratoria ampulosa; a un abandono de la facilidad poética; a una orientación de los escritores hacia el ensayo escrito con responsabilidad.

Después de la Obertura, llegaron los Tres Poemas para orquesta—primera obra plenamente lograda de Roldán—. Y luego, sobre libretos míos, escribió el músico las importantísimas partituras de La Rebambaramba y el Anaquillé. Más adelante, este catálogo de obras habría de enriquecerse con los Motivos de Son, sobre poemas de Guillén; la suite de Rítmicas para pequeño conjunto; la Danza Negra sobre versos de Pales Matos, y finalmente con los admirables Toques.

Muerto prematuramente, en plena posesión de su oficio, Amadeo Roldán fué una de las figuras más importantes y significativas de nuestro desarrollo cultural. Su intuición salvó todo un sector de nuestra música popular, rehabilitando sus valores postergados en razón de prejuicios absurdos. Su obra ofreció a los más jóvenes un ejemplo único de desinterés, heroísmo creador, altura de miras, y amor por el trabajo honrado, difícil y bien hecho. El estreno de su Obertura señala un viraje de trascendental importancia en los dominios de nuestra música.

En los días en que Roldán maduraba sus primeras obras, hizo su aparición en La Habana un adolescente alto, anguloso, con un no sé qué de muñeco de madera en el modo de andar. Venido de Remedios, traía maletas llenas de obras raras, escritas con sorprendente rapidez, y que rezumaban buena musicalidad. Era Alejandro García Caturla.

La facilidad de Caturla para cualquier género de actividad era algo asombroso. No he conocido, en los años que llevo de vida, hombre más inteligente. Lo comprendía todo. Lo adivinaba todo. En él

la intuición cobraba categoría de conocimiento. Tocando en un cine del Cerro, se hizo abogado en dos años, estudiando a la vez armonía y composición, ocupando un atril de la orquesta sinfónica, y componiendo sin cesar. No concedía, además, la menor importancia a su título de abogado—título que, por extraña fatalidad, habría de ser la causa directa de su muerte. Sostenía una voluminosa correspondencia con músicos de todas partes del mundo. Había aprendido a cantar, a tocar el violín y el piano sin maestro. Había formado un cuarteto clásico, en su casa, con chicos de pantalón corto. Cuando llegó a París, la ciudad no le causó el menor asombro. De la estación, se fué directamente al *Theatre Sarah Bernhardt* adquiriendo localidades para asistir, aquella misma noche, a la última función de una temporada de Ballets de Diaghileff. Sin verse tentado por «frescos racimos» de los que tan fácilmente se catan en las capitales europeas, Alejandro se encerraba para componer, cada día, de una a siete de la tarde, con regularidad de cronómetro. Supo que Marius François Gaillard andaba en busca de obras escritas para maderas, metales y baterías. Veinte días después le entregaba la partitura del *Bembé*.

Si su vida no hubiese sido tronchada, absurdamente, por las balas de un asesino, no dudo que Caturla habría llegado a ser uno de los más grandes compositores de nuestro continente. Pero al morir, combatía aún contra un enemigo poderoso: su propia juventud, furiosamente inquieta, reacia al freno, explosiva a veces. Hoy, por unas obras breves que acaban de publicarse en Nueva York, vemos con dolor que Caturla, en víspera de morir, había logrado sus primeras victorias de ángel contra el demonio que lo habitaba.

La insigne Nadia Boulanger, profesora de Aaron Copland, que fué su maestra en París, afirmaba que nunca había tenido discípulo de tal calidad. Alejandro ha dejado una obra caudalosa—demasiado caudalosa para su breve residencia en esta tierra,—en la que brillan aquí y allá las chispas del genio en ciernes. Su indisciplina primera ha dañado parte de su producción. Pero subsisten algunas partituras plenamente logradas, dentro de lo enfocado por el músico. Caturla, al lado de Roldán, fué otro factor determinante de la orientación musical cubana hacia empeños de mayor cuantía. Gracias al paso de ambos entre nosotros, se necesitan muchas credenciales para reivindicar el título de «compositor» en Cuba. Por encima de la frontera alzada entre dos siglos, Ignacio Cervantes, Roldán y Caturla se tienden las manos.

* * *

Con la muerte de Roldán y Caturla—muertes tan trágicas la una como la otra—la música cubana quedaba decapitada. El paso armonioso de generación a generación se hacía imposible. Ahí fué donde intervino, para suerte nuestra, la providencial labor de José Ardévol.

Celoso guardián de la memoria de Roldán y de Caturla, Ardévol transmitió ese culto a sus discípulos. Y no porque esos discipu-

los—entre los que se afirman las más diversas tendencias,—aspiraran a seguir análoga orientación. Si no, sobre todo y ante todo, porque Roldán y Caturla constituyeron ejemplos de probidad, respeto al oficio, nobleza de anhelos y cubanidad bien entendida, que merecen toda la devoción de la generación presente.

Conocedor de las interrogaciones con las que se ha enfrentado en Cuba la labor creadora del músico; sabiendo cuán nefasto ha sido, para muchos artistas nuestros bien dotados, el éxito logrado con harta facilidad, José Ardévol ha dado con la médula del problema. *«Debe evitarse, cuanto sea posible, la anarquía en la adquisición de conocimientos. La composición no puede confiarse a los azares de una técnica medianamente adquirida, por vías del autodidactismo. La composición arte difícil, exige una plena posesión del oficio»*. Invirtiendo los términos de la sentencia famosa, puede decirse que en música primero es filosofar y luego vivir. Porque la mejor inspiración de juventud se rompe y cae cuando no se sabe llevarla certeramente hacia una realización que resista el análisis. Una composición es algo más que un conjunto de notas lanzadas en el espacio. Es un *cuerpo musical*. Y como todo cuerpo, tiene que estar orgánicamente constituido.

Por ello, estimó que José Ardévol es el mejor maestro que haya podido hallar la actual generación de compositores cubanos. Sus discípulos ignorarán los tanteos, experiencias fallidas, errores técnicos que tantas veces han malogrado el esfuerzo de hombres inspirados, admirablemente dotados, pero que no sabían, realmente, qué hacer con sus ideas. Este último tipo de músico se halla en todas partes de América. Es muy digno de simpatía, porque no tiene la culpa de haber recibido una instrucción deficiente. Pero es infinitamente desgraciado, asimismo, porque su obra vuela siempre mucho más abajo que sus propias aspiraciones. Es víctima del ambiente; del aplauso prematuro; de la inspiración sin control; de la instrumentación anti-dialéctica; del estilo sin unidad; de la armonía sin carácter propio.

Se echa en cara, frecuentemente, a Ardévol su exceso de rigor. Sus discípulos son considerados, por muchos, como anacoretas de la fuga y del contrapunto. Pero no creo que sea un mal frenar a veces la exuberante imaginación del hombre del trópico. *«¿Y si sus discípulos derivan hacia la aridez sistematizada...?»*, me preguntarán ustedes. A ello responderé que los que se hagan áridos, secos, contritos, demostrarán simplemente que no tenían nada que decir... y que de todos modos habrían dado muy poco. Con una formación sólida, cada cual hallará el momento oportuno para morder el freno y desbocarse hacia donde haya de llevarlo su talento. Pero una cosa es desbocarse en terreno sólido, y otro es correr por despeñaderos, barrancas y tembladeras.

La presencia del grupo Renovación inicia una nueva etapa de progreso en la conciencia artística cubana. Cuando se ha asistido a los conciertos dados por este grupo de jóvenes músicos; cuando se ha observado el formidable paso de avance que se acusa en las obras del más reciente, puede decirse que el esfuerzo iniciado hace

veinte años, en condiciones materiales lamentables, en un ambiente hostil, por Roldán y Caturla, no ha caído en el vacío.

Ya se observa entre los músicos de Renovación el nacimiento de tendencias diversas y, lo que es más importante aún, la aparición del acento propio. El Gramatges del Duo para flauta y piano; el Julián Orbón de la música de Numancia; la Gisela Hernández de las canciones sobre poemas de Lorca; el Hilario González criollísimo de los Preludios en Conga, bastarían, por sí solos, para justificar la existencia del grupo. Pero no están solos: junto con ellos avanzan los talentos, colmados de posibilidades, de Virginia Fleites, de Edgardo Martín, de Serafin Pro, de Juan Antonio Cámara y del nuevo recluta Argeliers León.

Debemos a la ciencia de José Ardévol la constitución de este grupo del que habrán de surgir, en un próximo futuro, representantes autorizados de la música cubana, perfectamente cotizables—estéticamente hablando—en las grandes bolsas de valores artísticos del mundo.

* * *

¿Y quieren que me muestre pesimista en lo que se refiere al presente intelectual y artístico de Cuba...? No. Observen la pintura. Observen la arquitectura. Observen la poesía. Pregunten a los librerías por el sorprendente aumento en la venta de libros clásicos, registrado en estos últimos años. Aquí nada está perdido. Todo se ha salvado. Y cuando, en el Teatro Nacional de los gorgoritos de antaño, se puede asistir a los prodigiosos conciertos públicos de Kleiber, con asistencia de una verdadera masa popular, atenta, emocionada, que desafía la falta de vehículos y las confrontas de media noche para escuchar música sinfónica con religioso recogimiento, se puede tener fe en la inteligencia del cubano y en sus sorprendentes aptitudes de superación. El paso de avance dado en lo social, en lo intelectual, en lo artístico, en lo civil, en menos de veinte años, es algo portentoso. Mucho podemos esperar del futuro de nuestro pueblo, de los empeños de nuestra juventud, ante el cúmulo de realidades tangibles que ofrece nuestro ambiente.

ALEJO CARPENTIER.

EL GRUPO RENOVACION DE LA HABANA

En 1924, los más calificados músicos de la nueva generación constituyeron el Grupo de Renovación Musical. Desde el primer momento los fines del Grupo fueron dos: uno inmediato, principal, y otro indirecto, que podía alcanzarse a más largo plazo, aunque también hubiera que dedicarse a él desde el principio. El primero era la creación musical; el segundo, la educación de nuestro medio ambiente, por todos los medios posibles. La casi totalidad de estos