
LOS GITANOS HÚNGAROS Y LA POÉTICA DE LA EXCLUSIÓN *

Jonathan Bellman

I

*[La orquesta de gitanos] empezó a tocar algunos violines, viola y contrabajo, y una cítara. Me sentí arrastrado; no era música: era la expresión de una franqueza demasiado ingenua, desnuda y viva para ser música.
Es algo que nunca olvidaré.*

Salí de Budapest temprano porque no quería volver a oírlo.

Samuel Barber, 1928¹

El foráneo y atractivo músico gitano, de piel y ojos oscuros, que con un diabólico virtuosismo da rienda suelta a una tristeza indescriptible o a un exultante frenesí es un lugar común desde hace mucho tiempo. La incapacidad de Samuel Barber, un impresionable joven de dieciocho años llamado a ser uno de los compositores más célebres de los Estados Unidos, de resistir la fuerza bruta de la música de unos gitanos recuerda la historia de Liszt, quien siendo niño rompió en lágrimas tras oír una sonata para piano, y valida el estereotipo del meta-músico gitano. Nosotros, quizá más fuertes pero sin duda más insensibles, nos habríamos divertido, o incluso conmovido, pero para alguien como Barber la huida era la única reacción posible.

El talento musical, la independencia y, sobre todo, un legado de dolor y sufrimiento -estos últimos en una intensidad casi fatal- son aún incuestionablemente elementos culturales que asociamos con los gitanos romaníes del este de Europa. Comparativamente, los estereotipos antaño dominantes en relación

* *"The Hungarian Gypsies and the Poetics of Exclusion"*, perteniente al volumen *The Exotic in Western Music*, editado por Jonathan Bellman. © Jonathan Bellman (1998) Traducido y publicado con permiso de Northeastern University Press.

¹ De una carta a su familia, 21 de agosto de 1928, según cita de Barbara B. Heyman, en *Samuel Barber: The Composer and His Music* (Nueva York, Oxford University Press, 1992); pág. 57. La cítara ["zither"] es indudablemente un *cimbalom* o címbalo húngaro, instrumento con el que es confundido en ocasiones.

con la mayoría de los restantes grupos étnicos son impensables hoy sin una inmediata conciencia reactiva acerca del desarrollo de dichos estereotipos, de su esencia injusta y de la clase de peligros potenciales que representan. Actualmente, en un momento en el que se ha acrecentado la conciencia étnica y el activismo político, resulta extraño que los gitanos romanes sigan estando aislados en su estereotipo cultural, así como en su folklore. Se trata de una situación en la que han estado durante siglos, y que por mucho tiempo ha configurado el modo en que han sido percibidos y representados.

II

Los gitanos [tocan] las verdaderas composiciones nacionales de Hungría, que destilan un peculiar espíritu y se distinguen por la originalidad de ciertos grupetos y frases que no recuerdo haber oído en ningún otro lugar [...]. Podría comprender fácilmente la parcialidad que la gente manifiesta generalmente hacia esta música, pues hay en su carácter algo intensamente desbordante y apasionado: tiene notas de tan profunda melancolía, de un dolor tan sobrecogedor y una desesperación tan atroz que uno se ve involuntariamente arrastrado por ellas; y aunque en general el modo de tocar de los gitanos es tosco y salvaje, muchos de ellos manifiestan una gran inspiración musical, lo cual bien puede compensar cumplidamente sus deficiencias en cuanto a cultura científica.

Johann Georg Kohl, en un viaje por Austria y Hungría (hacia 1840).²

“Profunda melancolía, dolor sobrecogedor y desesperación atroz”. Hay una miríada de razones históricas que explican esta herencia romaní. Las culturas europeas raramente han mostrado hospitalidad ante los pueblos apátridas, particularmente cuando sus costumbres diferían notablemente de las del país y la gente que los rodeaba. En el caso de los Roma, que ya habían sido itinerantes durante siglos cuando entraron en Europa durante el Renacimiento, difícilmente podrían haber sido mayores las diferencias. Eran de piel oscura y hablaban una lengua extraña cuyas raíces índicas no fueron identificadas hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Su predisposición hacia un estilo de vida itinerante hubo necesariamente de parecer perversa a una Europa que mayoritariamente asociaba la condición de la persona al lugar de nacimiento (esto no quiere decir que no hubiese gitanos que quisieran asentarse o que no lo lograsen hacer, sino simplemente que muchos preferían seguir viajando o bien no tenían otra opción). Finalmente, el hecho de que no sólo no fueran cristianos sino que tampoco hiciesen proclamación pública de sus creencias religiosas los hizo totalmente sospechosos a ojos de los europeos. Como ya había quedado patente con la población judía de Europa, el “Extraño” no cristiano era sospechoso: no era bien recibido y era un blanco vulnerable.

² Johann Georg Kohl, *Austria, Vienna, Prague, Hungary, Bohemia, and the Danube*. Londres, Chapman and Hall, 1843; pág. 214.

Los judíos son aquí un buen elemento de comparación por la similitud entre su situación y la de los romaníes. Ambos grupos emigraron (durante gran parte de su historia, al menos), eran considerados apátridas potencialmente peligrosos y, sobre todo, no eran cristianos. Cuando se deseaba el asentamiento, éste resultaba problemático. Pero las diferencias entre ambos grupos resultaban muy importantes. Los judíos tenían un gran papel en las escrituras que el Cristianismo había reconocido como Sagradas, papel del cual procedía su culpa, las acusaciones de impureza de sangre, etc., y las persecuciones sancionadas (o incluso ordenadas) por instancias religiosas. Al menos hasta donde podemos conjeturar, los Roma tenían la imagen de seres aún más “extraños” que los judíos,³ y no ocupaban de antemano un lugar en la historia, en la cultura o en la conciencia cristiana. Ello resultaba imposible para el pensamiento europeo de la época, en el que todas y cada una de las castas de la jerarquía social, desde la nobleza hasta el campesinado, ocupaban su lugar correspondiente por alguna razón o para cumplir alguna misión. Del mismo modo en que el antiguo resentimiento hacia los judíos sirvió como pretexto para el tratamiento recibido por aquéllos, se hizo necesaria una mitología similar en el caso de los Roma, tanto para explicar su desdichada suerte, sus migraciones y su aparente condición maldita como para justificar los abusos de los que eran objeto.

De aquí que surgiese la creencia de que los Roma descendían de los soldados del ejército faraónico que sobrevivieron cuando Moisés dividió las aguas del Mar Rojo.⁴ Éste, por cierto, es el origen de la palabra inglesa “gypsy” (de “Egyptian”).⁵ Pero este origen parabíblico, tan poco encomiástico, no era suficiente causa del “castigo divino” que representaba la condición y circunstancias de los gitanos; su condición social hacía necesaria una culpa histórica mayor.

El reflejo popular de esta necesaria culpa histórica puede hallarse en la posterior literatura romántica. Una de las premisas de la novela de Ludwig Achim von Arnim *Isabella von Ägypten* (1812) es la creencia ampliamente aceptada según la cual el pecado original particular de los gitanos fue su negativa a refugiar a María y al niño Jesús durante la huida a Egipto.⁶

³ Véase por ejemplo la mujer gitana -anciana, de piel oscura, ataviada con vivos colores- de *La buenaventura* de Georges de La Tour, de la primera mitad del siglo XVII. Una reproducción próximamente disponible aparece en *Smitsonian* 27 núm. 2 (diciembre de 1996); pág. 75.

⁴ Véase la discusión del *Tzigányokról való história* (Historia de los Gitanos), del siglo XVIII, en la obra de *Bálint Sárosi Gypsy Music* [1971]; trad. ing. Fred Macnicol. Budapest, Corvina Press, 1978; págs. 14-15.

⁵ [N. del T.]: Y también de la palabra castellana “gitano” (de “egiptano”). Fuente: María Moliner, *Diccionario de uso del español*.

⁶ Roland Hoermann, Achim von Arnim. Boston, Twayne, 1984; pág. 94. Una versión más positiva de la relación entre Jesús y los gitanos aparece en la película de 1978 *King of the Gypsies* (Frank Pierson), en la que una madre gitana, interpretada por Susan Sarandon, explica a su hijo, que trata de excretar un diamante robado que había ingerido, que como un viejo gitano robó uno de los clavos con los que iban a crucificarlo, Jesús dio para siempre a los gitanos licencia para robar. No está claro si la historia tiene su origen en la cultura popular europea o en la imaginación del guionista.

En el relato de Arnim, Isabella es un personaje fundamentalmente positivo, pero a pesar de ello Arnim hace explícita su culpa:

También conocía la antigua culpa de su pueblo: no haber dado refugio a la Santa Madre María en su huida a Egipto cuando ella llegó con su hijo celestial bajo la lluvia inclemente; entonces [el niño] elevó la mano haciendo un círculo, y sobre ellos se irguió el arco iris, de forma que ni una gota pudiese caer sobre ellos. "¿Aún no ha sido expiada nuestra culpa?", suspiró Bella.⁷

Clemens Brentano, amigo de Arnim y colaborador suyo en *Des Knaben Wunderhorn*, narró la historia de los gitanos de otro modo en su poema épico incompleto *Die Romanzen vom Rosenkreuz*, que detalla toda una lista de atrocidades de los gitanos (adulterio, incesto, robo, y violencia, más la consabida maldición recibida de la Virgen María); la obra se centra en la unión ilegítima entre un cruzado y una muchacha gitana.⁸ La ambientación es postbíblica, pero al parecer el sacrilegio original no es aquí menos grave: para la incipiente imaginación romántica ningún símbolo podía ser más puro e inmaculado que el caballero cruzado.

Para los Roma que experimentaban las consecuencias de estas creencias populares, la realidad era bastante más negra: acusados de cualquier delito o traición posibles, eran públicamente castigados y perseguidos sobre la base de simples calumnias.⁹ Según el lugar y la época de los que se tratase, podían ser sometidos a una caza legal directa, ser esclavizados o, simplemente, ser objeto de formas mucho más habituales de persecución: la proscripción, el acoso, y el abuso y desprecio general. Al no ser cristianos y carecer de poder económico alguno, los gitanos ocupaban el último lugar concebible en la sociedad europea, de lo cual dan testimonio todas las fuentes contemporáneas conocidas. Esto es lo que escribió un inglés en 1673, con ocasión de una reciente visita a la Hungría otomana:

Ni dejábamos de temer también a los gitanos, que son fuertes y audaces; algunos de ellos han sido notables ladrones. Hay muchos en Hungría, Serbia, Bulgaria y Macedonia, y algunos vi en Larissa y otras partes de Tesalia [...]; se piensa que muchos son espías del turco. Un poco antes de llegar a Leopoldstadt, cerca de Freystadt, apareció por allí una gran horda de ellos; pensaba la gente de ellos que eran espías del Visir de Buda, enviados para observar el estado de la zona y cómo funciona aquel fuerte.¹⁰

⁷ Ludwig Achim Freiherr von Arnim, *Arnim's Werke*, ed. Alfred Schier; vol. 2. Leipzig, *Bibliographisches Institut*, 1925; pág. 77.

⁸ Clemens Brentano, *Werke*, vol. 1. Múnich, Carl Hauser Verlag, 1968; págs. 1213-1216.

⁹ Un tratamiento más detallado del lugar ocupado por los gitanos en la sociedad y cultura popular europeas puede hallarse en el capítulo 4 de Bellman, *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*. Boston, Northeastern University Press, 1993.

¹⁰ Edward Brown, *A Brief Account of Some Travels in Hungaria, Servia, Bulgaria, Macedonia, Thessaly, Austria, Styria, Carthinia, Carniola, and Friuli*. Londres, ed. Benjamin Tooke, 1673; pág. 70.

Pero la amenaza no procedía únicamente de su supuesta confabulación con los infieles, sino que también era patente en su carácter y ocupaciones esenciales. Una enciclopedia alemana de 1841 cita “un amor por la indolencia y la libertad que, junto con la propensión al engaño y al robo, es inherente a su carácter por encima de todo”.¹¹ Más directa, otra enciclopedia afirma en 1749:

Eran como mínimo unos mentirosos que trataban de salirse con la suya con falsedades de todo tipo acerca de sus circunstancias. [...] Eran pordioseros insolentes que mediante astucia o por fuerza conseguían lo que no podían alcanzar con bondad de corazón; estaban así bien preparados para robar a la gente su dinero mediante todo tipo de trampas y estratagemas.¹²

La raíz de tales comportamientos había de ser su falta de un sólido cimiento religioso:

Sus prácticas religiosas se ajustan en su mayoría a las que predominan en el país donde permanezcan, y así como son mahometanos en Turquía, son cristianos de puertas afuera en Siebenbürgen, Hungría y España, mas sin importarles en nada la noción o el estudio de las cosas espirituales. No es infrecuente que bauticen repetidamente a sus hijos en distintos lugares para recibir varias veces los regalos de los padrinos.¹³

Y, según escribe en 1828 el seminarista inglés Robert Walsh:

No reconocen como suya ninguna religión en particular, pero generalmente profesan los ritos griegos, de los cuales tienen una concepción burda y corrupta. Bautizan a sus hijos, pero generalmente lo hacen ellos mismos en una taberna, con una blasfema mezcla de procacidad e insensatez. No tienen una idea de resurrección que no sea la que consiste en el retorno del cuerpo a la vida antes de su descomposición, lo cual dicen que es imposible. En este lugar murió en la escuela uno de sus niños, y los padres pidieron que fuese enterrado con sus compañeros de escuela. Al preguntárseles si esperaban que éstos se reunieran con él en un estado futuro, dijeron que sabían que nunca volvería a vivir, y mostrando un caballo desollado preguntaban si era posible que éste fuese devuelto alguna vez a la vida.¹⁴

Obviamente estaban fuera de toda consideración las circunstancias de la vida humana:

Los niños apenas reciben ropa antes de los diez años. Esto es así sobre todo entre los gitanos errantes [...]. Cualquier tipo de carne les sirve para su sustento, y comen perros, gatos, ratas y ratones, e incluso ganado enfermo. Es más, en Hungría se acusó en el siglo pasado a los gitanos de comer carne humana, y por esta razón se les castigó severamente, aunque nadie fue capaz de demostrarlo.¹⁵

Cuando se sienten inclinados a asentarse, varias familias se agrupan en manadas con cerdos y otros animales en un pequeño cercado, que queda en un estado sumamente desagradable en virtud de la total falta de limpieza.

¹¹ *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1841; pág. 801.

¹² *Grosses vollständiges Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, vol. 62 [Zen-Zie]. Leipzig, Johann Heinrich Bedler, 1749; col. 523.

¹³ *Bilder-Conversations-Lexikon*, pág. 801.

¹⁴ Rev. Robert Walsh, *Narrative of a Journey from Constantinople to England*. Londres, Frederick Westley and A. H. Davis, 1828; págs. 324-325.

¹⁵ *Bilder-Conversations-Lexikon*, pág. 802.

Son de temperamento irascible, incluso frenético, y conviven en un estado de constante discordia, hecho que es considerablemente intensificado por su propensión a la bebida. A pesar de su situación de degradación y desprecio en la sociedad, son orgullosos y engreídos, sumamente charlatanes y jactanciosos, sin que les importe la verdad [...]. A pesar de su depravación general, existen grados en la infamia, y muchos son tan viles que son rechazados por el resto; de éstos, algunos se hacen verdugos que desempeñan su trabajo gustosamente, preparan extraordinarios instrumentos de tortura y obtienen un placer salvaje detallando a la víctima el castigo que va a recibir y el dolor que va sufrir.¹⁶

Del mismo modo en que eran percibidos, eran tratados los gitanos. Al no gozar de la protección de ninguna iglesia ni estado, eran completamente vulnerables a cualquier versión de la ley que se quisiera hacer valer en una localidad determinada y en un momento determinado. En una Europa previamente dispuesta a torturar y asesinar a los judíos, a las brujas, a los acusados de herejía, etc. -cuando no se procedía simplemente a desterrarlos y encarcelarlos o a embargar sus bienes y bautizar a sus hijos-, la perspectiva era ciertamente calamitosa. La enciclopedia alemana de 1749 ofrece quizá la ilustración más clara y concisa de la recepción cultural de los Roma (y subrayo que se trata de una enciclopedia, no de un tratado moral):

Indudablemente los gitanos han sido gentes malas e impías desde siempre, y son perseguidos con razón [...]. Ahora bien, puesto que estas gentes gitanas tienen la costumbre de hacer tanto daño como hoy se nos dice, es indudablemente un castigo justo y apropiado buscar por la fuerza de las armas en todos los lugares (en ciudades, ciudadelas y aldeas, en los montes y en los bosques) para descubrir a esta gente y expulsarla del país, como es orden en casi en todas las partes de Alemania; está permitido disparar y matarles en el acto si ofrecen resistencia, así como arrestarlos y aplicarles castigos corporales y la pena capital sin ninguna piedad o investigación previa, ni ningún otro proceso: simple y únicamente en virtud de su conducta moral prohibida y de su manifiesta insubordinación; no obstante, las mujeres y los niños [son] reclusos de por vida en penitenciarías y asilos de pobres.¹⁷

No ha de sorprendernos, por tanto, que la psicología pública del gitano europeo no refleje la alegre y despreocupada vida que presenta la opereta de los siglos XIX y XX:

En la frente del gitano, rodeada de largo cabello negro, podemos leer normalmente una profunda melancolía; los ojos negros miran con melancolía bajo las oscuras pestañas, y no hay un solo rasgo en su rostro que no indique tristeza y cavilación melancólica. Ni sus hijos ni sus mujeres suscitan su compasión: todo el triste destino de este pueblo marginado parece pesar sobre sus almas, y su aspecto se presta a inspirar la más profunda compasión. Estos nómadas son tratados en todas partes con desprecio y desdén, y hasta los rudos valacos (llenos de defectos físicos y morales) miran a los gitanos con desdén.¹⁸

¹⁶ Walsh, *Narrative*; págs. 327-328.

¹⁷ *Grosses Lexicon*, cols. 526, 529.

¹⁸ *Österreichische National-Encyklopädie*, vol. 6. Viena, 1837; pág. 247.

Franz Liszt, el simpatizante y defensor de los gitanos, había de decirlo de modo más sencillo:

¿Quién podría siquiera sondar el hondo abismo de sufrimiento que han soportado los gitanos durante tantas generaciones -marginados, nacidos todos ellos para la desdicha, la degradación, el peligro y la miseria-?¹⁹

III

En el mismo acto de pasar el arco por las cuerdas del violín surgía la inspiración natural; sin buscarlo brotaban ritmos, cadencias, modulaciones, melodías y discursos tonales [...]. En su música dejaba ver [el gitano] su áureo rayo de luz interior, que el mundo nunca habría conocido o siquiera sospechado de no ser por él. Hacía que la música danzase y centellease con la fascinación de una armonía salvaje, fantástica, llena de disonancias; así, mediante un perfil inesperado, un timbre deslumbrante, súbitos cambios y rápidas transformaciones, le confería sus numerosas propiedades seductoras.

Franz Liszt (1859)²⁰

En directa contradicción con la imagen dominante de una subhumanidad criminal, existía otro estereotipo de los romaníes: el de los gitanos como músicos de un talento sublime y divino. En 1837, por ejemplo, la *Enciclopedia Nacional Austríaca* observaba:

Hoy son los músicos más excelentes de Hungría, insuperables tocando al estilo húngaro [...]. No sólo son maestros en la construcción y manejo de instrumentos, sino también imaginativos compositores y poetas, aunque nunca lleguen a escribir una sola nota o a conocerlas siquiera.²¹

Invariablemente, la aptitud musical de los gitanos es un hecho del cual el autor tiene experiencia directa, mientras que las atroces relatos sobre los orígenes, las ocupaciones, la higiene, etc. de los romaní parecen proceder de un acervo común y no cuestionado de creencias y leyendas populares. Robert Walsh, a quien ya vimos dispuesto a repetir las acusaciones más sensacionales y sórdidas, concluye su descripción de los gitanos con los siguientes comentarios:

Tienen por naturaleza una percepción muy aguda y delicada de los sonidos, de ahí que tengan gran disposición para la música y ésta les deleite: este talento es muy cultivado, y suelen ser ellos los músicos de estos países, particularmente en los instrumentos de viento. Con frecuencia los he oído tocar, siempre con placer. [...] Gracias a su fino sentido del oído captan rápidamente la melodía, haciéndose cada cual con su parte en

¹⁹ Franz Liszt, *The Gypsy in Music* [primera edición francesa, 1859], trad. Edwin Evans (reimpresión, Londres, William Reeves, 1960); pág. 102.

²⁰ *Ibid.*, 13.

²¹ *Österreichische National-Encyklopädie*, pág.247.

la armonía de un concierto; sin embargo, me dijeron que no se les podía enseñar a leer una sola nota escrita, y que todo su conocimiento es de oído.²²

Y más adelante escribe:

Entramos en la taberna en busca de pipas y café. En una habitación había dos húngaros, [...] y en otra estaban dos bohemios [es decir, gitanos] tocando a dúo con sendos clarinetes. Los bohemios [...] se parecían a nuestros gitanos [de Inglaterra]; su tez era muy oscura, tenían cabello y ojos oscuros y nariz corva, y tenían maneras más bien silenciosas y suaves. Tocaban bien afinados y sin perder el compás; de hecho, son los músicos de Hungría.²³

El reconocimiento público de su habilidad y maestría para la música constituye un curioso contrapunto frente al miedo y la repugnancia con que los gitanos parecen haber sido tratados normalmente, pero estas imágenes son en cierto modo complementarias. Señalemos que no sólo las citas de Barber, Kohl y Liszt sino también las de Robert Walsh caracterizan el talento musical de los cingaros como natural, no aprendido, como si la naturaleza se lo hubiera otorgado a ellos, a quienes se supone en un estado salvaje. La fuerza de su música parece emanar de una necesidad física de expresar sus penas y alegrías “animales”; claramente se piensa que la capacidad de alcanzar un aprendizaje musical superior está más allá de sus posibilidades, como dice Kohl de manera implícita y Walsh de forma explícita. En otras palabras, aunque honrasen lo que parecía ser una destreza superior, estos elogios estaban formulados en términos sutilmente deshumanizadores.

Vemos aquí una similitud inmediata con las diversas músicas afroamericanas (*ragtime*, *blues*, *jazz*, etc.). Tanto los gitanos como los afroamericanos han conocido la dicotomía entre el maltrato y el rechazo, por un lado, y, paradójicamente, la admiración y envidia que causan sus aptitudes musicales supuestamente divinas (y que por tanto carecen de mérito alguno), por otro. Y este paralelismo afroamericano nos sirve para recordar otros dos aspectos del estereotipo gitano. Se creía que los gitanos eran poseedores de una sexualidad desenfrenada a la que se unía un desprecio hacia los códigos normativos de la sociedad tales como “lo respetable” o la responsabilidad económica. Quizás sean estas las libertades prohibidas más temidas y más deseadas. La emancipación y la vida itinerante de la que gozaban los romaníes engendraba así la imagen cultural de un pueblo orgulloso e independiente que sigue sus propios antojos y deseos (primitivos e intuitivos) desafiando así abiertamente los cánones establecidos, el más familiar de los cuales quizá sea de componente sexual (la serie de canciones populares sobre “*Gypsy Davy*” es una de las numerosas demostraciones del poder que los hombres

²² Walsh, *Narrative*, págs. 328-329.

²³ *Ibid.*, págs. 356-357.

gitanos –siempre seductores de piel morena y ojos centelleantes– supuestamente ejercían sobre las mujeres). En el caso de las mujeres, la infiel gitana de la obra de Pushkin *Los gitanos* no surge únicamente de la imaginación del poeta: una fuente alemana afirma que las mujeres gitanas son “a menudo de aspecto encantador en su juventud, pero también por regla general amantes desvergonzadas y maliciosas”.²⁴ Los ofensivos estereotipos de los afroamericanos en los siglos XIX y XX –que nos son tan familiares– son por tanto similares a los de los gitanos húngaros en la sociedad de la Europa decimonónica o, para el caso, de los judíos en la Alemania de los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial: el “extraño entre nosotros” no es plenamente humano, es perezoso y parasitario, pero aún así tiene una energía sin límites para hacer el mal, especialmente si éste está relacionado con la actividad y la perversión sexual que amenaza a todo el tejido social y familiar. Aunque este “extraño” tiene claros –y peligrosos– talentos, éstos no han sido adquiridos honradamente por medio del estudio y el trabajo. Son talentos naturales y heredados, pero se emplean para el mal, convirtiéndose así en potencial instrumento de nuestra perdición.

La relación de los romaníes con la música realmente tiene un origen complejo; aunque los inicios de sus incesantes migraciones están lejos de estar claros, su nombre indica un origen musical:

Romany *romani*, plural de *romano*, gitano, de *rom*, hombre, marido, hombre gitano, del sánscrito *domba*, *doma*, hombre de una baja casta de músicos, del dravídico, similar al telugu *tamatama*, tambor.²⁵

La presencia de los romaníes en la música húngara era menos el producto de una genialidad de origen divino –sin quitar mérito a los músicos individuales, desde luego–²⁶ que de las circunstancias históricas. Como ocurre en cualquier grupo cuando las posibilidades de actividad profesional se ven seriamente limitadas, son muchos los que alcanzan un éxito notable en aquellos ámbitos que les quedan abiertos –simple cuestión de supervivencia–. En la Hungría posterior a la Contrarreforma, un importante terreno disponible para el pueblo romaní era el de la música y el espectáculo.

²⁴ *Bilder-Conversations-Lexikon*, pág. 801. Por tanto, las mujeres gitanas resultaban disponibles de modo análogo a la hermosa y dócil esclava negra o, en realidad, a la “*mulatrice*” descrita en *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre: esto es, los maridos e hijos varones no están más seguros en presencia de los gitanos que las esposas y las hijas.

²⁵ *The American Heritage Dictionary of the English Language*. Nueva York, American Heritage, 1969; pág. 1126.

²⁶ Aunque Béla Bartók no viese una especial musicalidad innata en los niños gitanos. Sárosi, *Gypsy Music*; pág. 61.

IV

En nuestro país no conocemos música alguna que esté impregnada del carácter del pueblo gitano.

Gábor Mátray, musicólogo, compositor y profesor húngaro, mediados del siglo XIX²⁷

Un *leitmotiv* que hallamos habitualmente en documentos contemporáneos es el de la comprensión y aceptación de los gitanos como casta musical de Hungría. En el puritano clima de la Hungría posterior a la Contrarreforma católica, la música era percibida como algo inmoral, y desde luego no se consideraba una ocupación de bien.²⁸ A partir de entonces muchos compositores de talento pertenecieron a la clase media o incluso a la baja nobleza: para éstos ser compositores o intérpretes profesionales habría significado un suicidio social.²⁹ Puesto que las profesiones relacionadas con el simple entretenimiento no garantizaban ni ingresos estables ni respeto social, estas actividades quedaban en manos de los intocables de la sociedad, cuyo modo de vida itinerante ya de por sí se ajustaba a las características y necesidades particulares de los músicos.³⁰ En consecuencia, los gitanos se convirtieron en los grandes difusores de la música húngara, llegando en realidad a ser casi sinónimos de la misma. La música popular y rural húngara, sin influencias cingaras palpables, quedaría en buena medida sin estudiar hasta la época de Bartók.

Al final esta dependencia se convertiría en un motivo de enojo para muchos húngaros, contrariados por el hecho de que su propia música fuese tocada de manera insuperable por gente no húngara. Gabor Mátray, un pionero de la musicología húngara, reconocía en 1854:

Desafortunadamente los húngaros más cultivados no solieron practicar antaño la música nacional, y confían su conservación y difusión únicamente a los gitanos; razón por la cual no debe causar sorpresa que los músicos extranjeros empiecen a poner en duda el carácter genuinamente húngaro de la música nacional que

²⁷ Citado en *ibid.*, pág. 23.

²⁸ Véase *ibid.*, pág. 58-60.

²⁹ *Ibid.*, pág. 153-170.

³⁰ Los judíos también tenían un lugar destacado en la música húngara, aunque su reputación no fuese la misma que la de los gitanos; además su asimilación era mucho más fácil, lo cual podía conllevar el acceso a alguna otra profesión. Una ilustración de la presencia judía en la música húngara fue la insultante alusión de Wagner a Brahms, que no era judío, como un "afinador judío de *czardas*". Richard Wagner, "On Poetry and Composition" [1879], en *Religion and Art*, trad. ing. William Ashton Ellis [Lincoln, University of Nebraska Press, 1994; pág. 144]. La relación entre la música de los gitanos húngaros y la música *klezmer* de los judíos no es en absoluto remota, estilísticamente hablando. Una maravillosa ilustración de la intersección entre ambos estilos es el CD *The Lost Jewish Music of Transylvania*, de Muzsikás (Hannibal Records, HNCD 1373), un grupo de música popular húngara reconstruye la música judía húngara anterior a la Segunda Guerra Mundial con ayuda de dos viejos músicos gitanos que habían tocado para judíos, el violinista Gheorghe Covaci y el intérprete de címbalo Árpád Toni.

acostumbran a ejecutar nuestros gitanos, ni que consideren a ésta una música de gitanos indios en lugar de música húngara.³¹

De modo similar, el periódico *Delejtű* (Brújula) de Temesvár -hoy Timisoara, en Rumanía- admitía que “la música es húngara, pero su principal guardián es el gitano”, y añadía a renglón seguido: “aunque esto no es siempre para su bien”.³² Las cosas se complicaron especialmente cuando, en su libro de 1859 sobre los gitanos y su lugar en la música húngara, Liszt lo explicó exactamente como no era: pensaba que la música era gitana en su origen, pero que era alimentada y conservada por los húngaros. Pese a que Liszt había sido educado como un húngaro germanoparlante y experimentaba cierta afinidad, incluso de niño, hacia la música gitana, un error tan manifiesto como éste fue considerado de todas maneras como una cuasitración, y Liszt quedó en cierto modo ensangrentado en la conflagración periodística que sucedió.³³

El asunto viene a complicarse, si cabe, por la particular historia de Hungría. Los gitanos habían entrado en Hungría desde las tierras turcas situadas al este. Pero grandes extensiones de la propia Hungría ya habían sido objeto de la dominación turca durante mucho tiempo, y las lealtades seguían divididas. De hecho, cuando las fuerzas de los Habsburgo fueron sitiadas en Viena durante el último gran intento turco de expansión imperial, en 1681, el líder y héroe nacionalista húngaro Imre Thököly se alió con los turcos, aunque en realidad contuviese la ayuda decisiva que habría derrotado a las fuerzas habsbúrguicas.³⁴ Para muchos miles de húngaros, las condiciones de vida habían sido idénticamente malas durante la dominación habsbúrguica y durante la turca, de manera que el supuesto infiel turco era menos temido en Hungría que en Europa occidental. De este modo, desde la perspectiva europea al uso, Hungría resultaba ser periférica tanto geográfica como culturalmente, y su herencia cultural mostraba fuertes influencias de las tierras del este. La influencia turca en la música tradicional húngara, de hecho, es incuestionable: un ejemplo es el papel destacado del oboe turco o *zurla*, y otro es la profusión de pequeños ornamentos desafinados. Otras características musicales que parecen haber llegado a Hungría con los gitanos, como una imaginativa y desbordante ornamentación, el predominio del intervalo de segunda aumentada o las inflexiones microtonales en la interpretación, bien podrían haber sido traídas desde tierras turcas por los gitanos.

³¹ Mátray, “*A magyar zene és a magyar cigányok zenéje*” [La música húngara y la música de los gitanos húngaros], en *Magyar és Erdélyország Képekbeni* [Hungría y Transilvania en imágenes], vol. 4, ed. Ferenc Kubinyi e Imre Vahot (Pest, 1854); pág. 120. Citado en Sárosi, *Gypsy Music*; pág. 144.

³² 16 de agosto de 1859, citado en Sárosi, *Gypsy Music*; pág. 143.

³³ Véase Sárosi, *Gypsy Music*, págs. 141-150.

³⁴ Véase Bellman, *The Style Hongrois*; cap. 2.

La pieza central del repertorio cingaro era el *verbunkos*, música de danza tradicional húngara que se empleaba para el reclutamiento (*verbunkos* es un préstamo del alemán *Werbung*, reclutamiento), es decir, para convencer o embaucar a los jóvenes húngaros de los pueblos para que se alistaran en el ejército. Como eran los gitanos quienes habitualmente tocaban esta música, ésta llegó a ser íntimamente identificada con ellos.³⁵ Muchas de las características más destacadas y familiares de la interpretación gitana húngara procedían directamente de *verbunkos*.

Es probable que la *csárdás* o *czarda*, hoy conocida como danza nacional húngara, sea simplemente una evolución del *verbunkos*. La danza tiene generalmente dos secciones: *lassu* o *lassan* (lento) y *friska* (del alemán "*frisch*", fresco o rápido). Las secciones lentas podían ir desde una marcha lenta, pesada e imponente, hasta un estilo mucho más rapsódico en el que no existía un pulso regular sino una serie de florituras ornamentales muy libres (a cargo del intérprete de violín, clarinete o címbalo húngaro) entre frases o incluso entre las notas de una melodía. Este estilo, llamado *ballgató* ("para ser escuchado", frente a la música para bailar),³⁶ se desarrolló a partir de la interpretación que realizaban los gitanos de las canciones *nóta* ("melódicas"). Las canciones *nóta* eran una especie de canciones húngaras semicultas que empezaron a escribirse a mediados del siglo XIX en una especie de respuesta a la canción culta alemana (aunque los precedentes se remontan a finales del siglo XVIII); su apogeo llegó hasta el siglo XX.³⁷ Liszt ofreció esta evocadora descripción de la forma que tenían los gitanos de abordar una melodía preexistente:

El verdadero maestro bohemio sólo acepta el motivo de una canción o danza si es como el texto de su discurso o como el epígrafe de un poema. Nunca pierde de vista esta idea, y sencillamente está dispuesto a explayarse sin fin sobre ella. El maestro más admirado es aquel que enriquece el tema con tal profusión de elementos (apoyaturas, trémolos, escalas, arpegios y pasajes diatónicos o cromáticos) que, bajo tan exuberantes florituras, la idea originaria no parece destacar más que la tela que, en la manga de su traje, asoma bajo el encaje que artísticamente la oculta con sus entrelazados diseños.³⁸

La *friska*, por otra parte, es una música de danza de gran velocidad y expresividad, dentro del estilo llamado *cifra* (traducible quizá como "llamativo"). Así que aquello que vino a entenderse por "música gitana" era música húngara, característicamente ornamentada tanto

³⁵ El primer movimiento de los *Contrastes* de Bartók para piano, violín y clarinete (1942), titulado "*Verbunkos*", es una evocación moderna de muchos de los gestos más familiares de esta música: compás binario, ritmos con puntillo, ornamentación recargada, largos pasajes ornamentales de tresillos, figuras rítmicas acentuadas del tipo breve-larga.

³⁶ Sobre el estilo de interpretación *ballgató* véase la obra de Sárosi *Gypsy Music*; págs. 245-246.

³⁷ Sobre las canciones *nóta* véase *ibid.*; pág. 151-196.

³⁸ Liszt, *The Gypsy in Music*; págs. 307-308.

en los estilos lentos como en los rápidos, y que recibió la impronta indeleble de los intérpretes gitanos. Cuando este estilo fue imitado por compositores de música culta como Schubert, Liszt y Brahms, vino a ser conocido como *style hongrois*, el estilo húngaro inseparable de los gitanos que lo tocaban.

Resulta crucial señalar en relación con el estilo "gitano" de interpretación, el hecho de que nada tiene que ver con la verdadera música del folklore romaní, de la cual existen en el mundo múltiples variedades. Las canciones sobre las cuales realizaban su glosa improvisatoria los músicos gitanos presentaban textos húngaros, no romaníes, y no existe una relación visible entre el *style hongrois* y la música que tocan, por ejemplo, los músicos romaníes de España o de Grecia.³⁹ Se trata menos, por tanto, de un estilo "gitano" que de un producto húngaro-gitano.

Más importante aún es el hecho de que la inmensa mayoría de las motivaciones que han impulsado la evolución de este estilo hayan sido de tipo comercial. Los músicos gitanos -y más tarde otros que imitaban su estilo- se dedicaban a la música para ganarse la vida, y continúan haciéndolo. La interpretación de solos es objeto de demanda y retribución específicas, se pueden pedir determinadas canciones, e incluso se pueden comprar determinadas "diversiones" extramusicales, como permitir al cliente participar en la función, por ejemplo. Se trata de un espectáculo, y como tal se disfruta idóneamente en una atmósfera alegre y regada por el alcohol; no es música que deba ser "apreciada" con corrección y decoro.⁴⁰ Muchas decisiones musicales tienen lugar en el momento, en función de la "lectura" que el músico hace del cliente. El musicólogo húngaro Bálint Sárosi describe la relación entre el líder del grupo y el cliente:

En su modo de tocar, cada cual determina por sí mismo la proporción adecuada entre los medios expresivos del estilo, con especial atención al cliente y sus deseos. En el siglo XIX, por ejemplo, eran mucho más generosos que hoy a la hora de aderezar su música con segundas aumentadas, y también eran reprendidos por ello, aunque era obvio que con ello trataban de agradar a su auditorio, y sin duda la mayor parte del público gustaba de ello [...]. A uno de nuestros folkloristas le ocurrió una vez, realizando trabajo de campo con un músico gitano de un pueblo, que su informante advirtió que principalmente eran las melodías de cadencia frígia las que gustaban al compilador [...]. Desde ese momento hacía terminar hasta la melodía más común, siempre que fuese posible, con una cadencia frígia, mientras su compañero observaba atento los efectos visibles en la cara del oyente: "justo como al cliente le gusta; también lo puedo hacer al estilo *kuruc*".⁴¹

³⁹ Aunque resulta llamativo que Carl Maria von Weber, al escribir su música incidental sobre *Plectosa*, una obra teatral de principios del siglo XIX basada en *La gitanilla* de Cervantes, emplease una melodía gitana española que había oído junto con figuras pertenecientes al vocabulario musical de los gitanos húngaros.

⁴⁰ Un estudio maravillosamente comprensivo de toda la ecuación de la música gitana aparece en *Gypsy Music*, de Sárosi; pág. 238-253.

⁴¹ Sárosi, *Gypsy Music*; pág. 246-247. El sustantivo "*kuruc*" significa "cruzado" y se pronuncia "kuruts".

A partir de estas aceleraciones y deceleraciones, alteraciones interválicas y demás medios expresivos, muchos de ellos procedentes en último término del *verbunkos*, surgió un estilo relativamente codificado.⁴² Es obvio que cuando un estilo contiene un elevado número de elementos peculiares se hace reconocible de modo inmediato e inconfundible. El *style hongrois* podía ser reconocido e imitado así por músicos no gitanos y no húngaros, sin que fuera preciso necesariamente el empleo de los instrumentos originales, mediante el simple uso de estas fórmulas musicales de un modo familiar y convincente. Cuando aparecían en la música de la órbita vienesa, tales fórmulas sugerían de inmediato no sólo Hungría sino más específicamente a los gitanos: su talento musical, su desarraigo y sus circunstancias vitales.

V

Pero la música de Mamusia era el verdadero aire magiar y gitano, con sus lamentos, sollozos y aullidos que súbitamente modulaban hacia una frenética alegría: los dedos se deslizaban por el mástil en glissandi que parecían gritos primitivos en una especie de éxtasis [...]. La escala gitana (tercera menor, cuarta aumentada, sexta menor y séptima menor) agitaba mis nervios [...]. Tenía que luchar contra esta música: su primitivismo y sentimentalismo iba en contra de todo lo que para mí significaba la Universidad.

Robertson Davies, *The Rebel Angels*⁴³

El ejemplo 1 presenta las dos primeras secciones del *intermezzo* de la ópera de Ruggero Leoncavallo *Zincari* (Cíngaros), de 1912. Este episodio es una incursión en el *style hongrois* llevada a cabo con talento por el compositor italiano, y como tal representa un verdadero catálogo de fórmulas gitanas húngaras.⁴⁴ Dos de las más evidentes, descritas muy frecuentemente en relación con este estilo, son perceptibles desde el primer compás: la llamada escala cíngara, una escala armónica menor con un cuarto grado aumentado (como la describe el personaje de Robertson Davies, María Theotoky), y la desbordante ornamentación tanto en los adornos a modo de *glissando* de la sección inicial como en el solo de flauta que comienza en el c. 29. Uno de los fascinantes aspectos del *style hongrois* es que los gestos que lo componen no tienen un valor neutro, sino que todos tienen cierta carga retórica acumulada. Así, el estilo ornamental sugiere al mismo tiempo una especie de exótica abundancia “oriental” y

⁴² Bence Szabolcsi, *A Concise History of Hungarian Music* [trad. ing. Sára Karig; trad. rev. Florence Knepler]. Budapest, Corvina Press, 1964; pág. 56.

⁴³ Robertson Davies, *The Rebel Angels*. Nueva York, Viking Press, 1982; pág. 132.

⁴⁴ Una relación más detallada de los gestos musicales que conforman el *style hongrois* puede hallarse en el capítulo 5 de *The Style Hongrois* de Bellman, así como en el artículo “*Toward a Lexicon for the Style Hongrois*”, de Bellman. *Journal of Musicology* 9, núm. 2 (primavera de 1991); págs. 214-237.

el abandono del artista a su propia inspiración, liberado de las restricciones métricas (obsérvese la indicación de *tempo rubato*). Esta sensación de algo extraño y exótico es acentuada por el papel prominente que las segundas aumentadas desempeñan en la escala -una escala que en realidad es oriental sólo ilegítimamente y probablemente resulte de una generosa inserción de segundas aumentadas por parte de los intérpretes-. La escala como tal no parece tener fundamento alguno ni en la música húngara ni en la música gitana anterior.⁴⁵

Ejemplo 1 Ruggero Leoncavallo. Intermezzo de *Zincari*, cc. 1-40

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'a tempo rubato'. The score includes various musical notations such as accents (^), slurs, and dynamic markings (f, ff, p). Measure numbers 6, 11, 17, and 23 are indicated at the start of their respective systems. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

⁴⁵ Sárosi, *Gypsy Music*; pág. 27.

Ejemplo 1 cont.

Hay otros dos gestos que constituyen casi tarjetas de presentación del *style hongrois*, y que señalan como innegablemente húngaro cualquier discurso musical. El primero de ellos es la llamada cuarta *kuruc*, una figura de toque de trompeta que rebota entre el quinto grado de la escala y la tónica superior.⁴⁶ El ejemplo 2 presenta un famoso ejemplo, tomado de la sección *ballgató* de la *Fantasia húngara* para piano y orquesta de Franz Liszt (la sección está basada en la *Canción Rákóczi*, un remoto antepasado de la *Marcha Rákóczi*, mucho más conocida). Este recurso puede también encontrarse en los cc. 34-35 y 38 del ejemplo 1.

Ejemplo 2 Franz Liszt, *Fantasia Húngara*. Sección *ballgató*, primer movimiento

El llamado ritmo *bókázó*, o cadencia *bókázó*, también tiene profundas raíces en la conciencia popular húngara. Esta figura, que presentamos en el ejemplo 3 -y otra de cuyas variantes aparece en los cc. 13 y 16 del ejemplo 1-, simboliza el sonido de las espuelas (*bókázó* significa "brincar"), un gesto fundamental en la danza tradicional húngara. Al remontarse a las raíces de las antiguas tribus magiars de jinetes nómadas, esta figura funciona de modo análogo a la cuarta *kuruc*: evoca los más profundos recuerdos populares de los oyentes húngaros, convirtiéndose así en una especie de esencia musical húngara.

⁴⁶ Esta figura data del periodo *kuruc*, que es el de Imre Thököly, un noble y patriota húngaro que con sus guerreros *kuruc* (cruzados) luchó contra los Habsburgo y ganó un asentamiento de éstos en 1673. Declinó ser hecho rey por los turcos en 1682, pero (como señalamos anteriormente) negó a éstos su apoyo contra las fuerzas habsbúrgicas que sitiaban Viena. Aunque el poder y la influencia de Thököly declinaron hacia el final de su vida, esta época es recordada con gran afecto patriótico por los húngaros, y la cuarta *kuruc* evoca la música de aquel tiempo.

Hay varios gestos del *style hongrois* que consisten en la imitación de instrumentos característicos. Por ejemplo, Liszt dio mucha importancia a su decisión de transcribir al piano ciertos efectos del *címbalom* o címbalo húngaro.

Ejemplo 3

El ritmo *bókázó*: Franz Schubert, *Divertissement à l'hongroise*, primer movimiento, c. 21

a)

El ritmo *bókázó*. Liszt, *Rapsodia Húngara* núm. 3; c. 12

b)

Se sabe que, por sus especiales rasgos de indisciplina, el címbalo es totalmente incapaz de incorporarse a la sociedad aristocrática de nuestras orquestas [quizá se refiera Liszt a su tosco pedal de resonancia, al repique-teo de su sonido y a su tendencia a la desafinación]. En cambio el piano, que podría ser utilizado en el lugar de aquél (aun siendo incapaz de reemplazar su incisiva sonoridad), posee ciertos rasgos que le podrían permitir simular la orquesta de los nómadas, en todo caso de un modo menos desfavorable que otros instrumentos. Se presta a una orquestación más rica y es capaz de ofrecer el ritmo de manera simultánea. También es capaz de apoyar este último con una considerable riqueza armónica y una sonoridad suficientemente poderosa como para proyectar sombras allí donde sea necesario y asegurar el contraste deseable entre situaciones de carácter opuesto. También puede, entretanto, cantar su melodía libremente, tanto más por cuanto los intervalos y otros rasgos de la música bohemia se prestan perfectamente a sus efectos y no presentan el más mínimo problema [...]. El instrumento, de hecho, parecía mejor pensado que nuestra orquesta para reproducir los rasgos más extraños de esta música: más capaz de ofrecer como un todo las singulares pasiones que el gitano le ha infundido.⁴⁷

⁴⁷ Liszt, *The Gipsy in Music*; págs. 332-333.

El ejemplo 4 nos ofrece dos ejemplos de evocaciones del címbalo en el piano: el ejemplo 4a muestra los estilos declamatorio y de rasgueo de acompañamiento, y 4b muestra el enfoque virtuosístico (obsérvese que las manos se alternan de manera percusiva, imitando el modo en que el intérprete de címbalo húngaro emplea las mazas). Dentro del *style hongrois*, los pasajes de acompañamiento tremolando, como la introducción del movimiento final del Octeto de Schubert, pueden interpretarse como evocaciones del címbalo.

Ejemplo 4 Liszt, *Rapsodia húngara* núm. 12; inicio.

a)

Mesto

f marcato

p *ff*

trem. 6

f *cresc.*

6

Liszt, *Fantasia húngara*; sección vivace.

b)

rinforz *tr* *tr* *rinforz* *tr* *tr*

V

La gaita húngara es otro instrumento imitado con frecuencia. La situación es aquí diferente, puesto que el empleo de la gaita, utilizada originalmente sola o como parte de un dúo gaita-violín, decayó en muchas zonas desde mediados del siglo XIX y carecía de lugar en la tradicional banda de gitanos. No obstante las quintas desnudas, particularmente en el bajo, aparecen con frecuencia en este estilo, como si los oyentes estuvieran menos dispuestos a la desaparición del instrumento que los propios músicos. Refiriéndose a los años veinte y treinta, un cronista señaló que “en las juergas de las tabernas de los pueblos del condado de

Nógrád, los ancianos *Palóc* frecuentemente obligaban a la banda gitana a imitar a las desaparecidas gaitas en su interpretación.⁴⁸ El ejemplo 5 presenta dos ejemplos schubertianos de este gesto.

Ejemplo 5 Imitaciones de gaita. Schubert, *Divertissement à l'hongroise*. Primer movimiento, cc. 70-71

a)

Schubert, Quinteto para cuerda en do mayor D. 956. Tercer movimiento, trío

b)

⁴⁸ Oszkár Dincser, *Két csíki hangszer* [Dos instrumentos de Csík]. Budapest, 1943; pág. 4. Citado en *Gypsy Music* de Sárosi; pág. 213.

Ejemplo 6a Empleo de instrumentos de viento-madera.
 Johannes Brahms, Quinteto con clarinete op. 115. Segundo movimiento, sección intermedia

Più lento

The musical score consists of three staves. The top staff is the woodwind part, featuring a melodic line with sixteenth-note runs and slurs. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with sustained notes and dynamic markings such as *poco f*, *pp*, and *f*. The score includes measures 6 and 11, with various articulations and dynamics.

Además del címbalo, las gaitas y, por supuesto, el eterno violín, los solos de instrumentos de viento-madera y la escritura del tipo viento-madera son elementos destacados en el *style hongrois*. El estridente *tárogató*, instrumento de viento similar a la *chirimía* que probablemente esté relacionado con la *zurla* turca, puede ser evocado tanto por el clarinete como por el oboe. El pasaje de Brahms que hallamos en el ejemplo 6a ofrece un espléndido ejemplo de clarinete *ballgató* (al que responden los plañidos en terceras y sextas de la cuerda que a su vez evocan un trasfondo vocal de la Europa del este), mientras que en el pasaje schubertiano del ejemplo 6b se acompaña al oboe solista con una figura *bókazó* en la trompeta, la trompa y los primeros violines.

Las figuras rítmicas constituyen otra subcategoría dentro de las fórmulas del *style hongrois*. En 1860 Sámuel Brassai desdénaba el ritmo cingaro, tan celebrado, como sigue: “a decir verdad, su variedad no es mayor que la medida en que un espondeo puede ser variado”.⁴⁹ El espondeo, pie métrico consistente en dos partes largas, ostenta un lugar fundamental, en

⁴⁹ Sámuel Brassai, *Magyar vagy czigány-zene?* [¿Música húngara o gitana?]. Kolozsvár, 1860; pág. 44. Cita-
do en *ibid.*; pág. 147.

efecto: lo hallamos sin adornos, por ejemplo, en el compás 162 del ejemplo 6b. Se emplea con profusión no sólo en las piezas en *style hongrois* de Schubert sino también en la música húngara “verdadera” de Bartók. Su efecto típico a oídos occidentales es el de un adorno o capricho, una detención o truncamiento arbitrario de la línea; se alimenta con ello la expectativa de algo inesperado, por así decirlo. Entre las ornamentaciones habituales del espondeo se encuentran el ritmo *bókazó* y el coriambo húngaro, pie métrica que presenta el esquema larga-breve-breve-larga, con acento en la segunda parte breve. El coriambo aparece en los cc. 18-19 y 23-24 del ejemplo 1.

Ejemplo 6b Empleo de instrumentos de viento-madera.
Schubert, Sinfonía en do mayor “La grande” D. 944. Segundo movimiento, cc. 160-166

The musical score for Example 6b is presented in two systems, each with four staves. The first system includes parts for oboe (ob.), trumpet (tpta.), strings (cuerda), and a second string part. The second system includes parts for violin (vi.), strings (cuerda), and a second string part. Dynamics include *pp* and *decresc.* (decrescendo).

Otro ritmo húngaro habitual es el ritmo con puntillo, particularmente frecuente en el *verbunkos* (vemos esto en los ejemplos 1, 5b y 6b). El ritmo con puntillo inverso, un gesto magníficamente brusco y percusivo que también es típico, puede hallarse en el ejemplo 1

(por ejemplo, cc. 4 y 7). Encontramos el ritmo sincopado *alla zoppa*, breve-larga-breve, en el ejemplo 1 (empleado melódicamente en los cc. 2 y 10, por ejemplo) y en el ejemplo 7; Schubert hace aquí de él la base de una *friska* en lo que constituye uno de los prototipos de *rondó-finale* del estilo cingaro en el siglo XIX. En general todos estos ritmos tienen su fundamento bien en figuras de danza o bien en la lengua húngara, cuyos textos contribuían originalmente a configurar los ritmos de las canciones que tocaban los gitanos.

Ejemplo 7 Schubert, Quinteto para cuerda en do mayor D. 956. Último movimiento, comienzo

The image shows the beginning of the last movement of Schubert's Quintet for Strings in D major, Op. 956. The music is in 3/4 time and features a syncopated 'alla zoppa' rhythm (breve-larga-breve). The score is arranged in three systems. The first system includes staves for Violin I (vn. 1), Violin II/ Viola (vl. 2, vla.), and Violoncello/ Double Bass (vc. 1, 2). Dynamics include forte (f) and sforzando (sfz). The second system continues the same instrumentation. The music is characterized by its syncopated rhythm and the use of the 'alla zoppa' pattern.

El vocabulario armónico es uno de los aspectos más notables del *style hongrois*. Se ha discutido durante mucho tiempo si el origen del mismo era el genio gitano o la ignorancia que este pueblo tenía de la práctica armónica convencional,⁵⁰ pero en último término esto tampoco importa. Nos basta saber que uno de los aspectos más sobresalientes del *style hongrois* era una especie de práctica triádica pero no tonal, la cual hacía un uso libre de las yuxtaposiciones modales, y que las sorprendentes e inesperadas sucesiones de acordes poseían una belleza agreste que los oyentes del siglo XIX adoraban. Ya hemos visto algunos ejemplos, como las súbitas tríadas acentuadas y “napolitanas” de *fa*, en la tonalidad de mi, en el ejemplo 1 (cc. 2 y 10); otro ejemplo destacado es 5b, donde después de que la sección en la del tercer movimiento del Quinteto para cuerda de Schubert haya concluido en do mayor, el

⁵⁰ Véase por ejemplo *Gypsy Music*, de Sárosi; pág. 115.

compositor se aleja de la tonalidad paralela menor y tarda exactamente seis compases en modular a re bemol mayor, a través de la subdominante *solb*, gesto que se repite como un eco algunos compases después con la subdominante en modo menor. Esto es más ingenioso y sencillo que muchas otras modulaciones de esta especie, pero el efecto sigue siendo sorprendente, pues el oído espera una sintaxis tonal siquiera medianamente convencional. Como ocurría con el vocabulario rítmico del *style hongrois*, los usos armónicos frustran las expectativas.

Esto es lo que más llama la atención del estilo en su conjunto. Sus gestos son inmediatamente reconocibles, ya sea por su contenido específicamente húngaro o por contravenir fundamentalmente las convenciones musicales europeas del siglo XIX y finales del siglo anterior. Lo cual significa que, en manos de un compositor competente, el estilo resultaba relativamente fácil de utilizar: sus “palabras” –los gestos de los que constaba– podían ser fácilmente utilizadas y entendidas. Llegada incluso la época de las operetas cingaras de finales del siglo XIX y principios del XX (las de Johann Strauss y Franz Léhar, por ejemplo), el estilo gozaba aún de gran popularidad y era empleado con idéntica asiduidad por grandes maestros y compositores mediocres. La pregunta clave aquí es por qué los compositores, especialmente aquellos compositores de mayor talento, consideraron necesario en repetidas ocasiones emplear este lenguaje musical foráneo en particular, un lenguaje asociado durante tanto tiempo a los gitanos y al contexto de los cafés en los que aquéllos solían aparecer. Para tratar de responder a esto examinaremos dos casos individuales, correspondientes a dos de los más consumados “hablantes” de este dialecto musical, en el siglo XIX o en cualquier otra época.

VI

El placer de trasladar a nuestro instrumento los [...] ensueños, efusiones y exaltaciones de esta musa salvaje parecía hacerse cada vez más seductor, [...] para incluir la quintaesencia de sus cualidades más notables y crear un compendio de sus bellezas más arrebatadoras.

Tal compendio [...] bien podría ser considerado una epopeya nacional –una epopeya bobemia–, y la extraña lengua en que se biciera sonar su música no sería más extraña que el resto de las cosas que hace el pueblo de la que brota.

Franz Liszt (1859)⁵¹

Uno de los casos más interesantes en toda la historia del *style hongrois* es el de Franz Schubert. Como persona nacida y educada en Viena, indiscutiblemente hubo de estar expuesto a este estilo en una medida considerable y desde una edad muy temprana. La popularidad del *style hongrois* emergió en el último tercio del siglo XVIII, manifestándose ocasionalmente en forma de *ongherese* en la música, entre otros, de Haydn y Mozart. No sólo se publicaron

⁵¹ Liszt, *The Gipsy in Music*; pág. 333.

por primera vez arreglos de música *verbunkos* para su uso amateur en Viena en 1784, trece años antes del nacimiento de Schubert, sino que incluso hay pruebas de que a la edad de diecisiete años éste arregló un movimiento -“zingara”- de un trío con guitarra del compositor Wenzel Matiegka que empleaba una auténtica melodía *verbunkos*.⁵² Posteriores usos del *style hongrois*, tales como el *Divertissement à l'hongroise* para piano a cuatro manos, el Quinteto para cuerda en do mayor D. 956 y la Sinfonía “*La grande*” en do mayor D. 944 -hay muchos otros, con diferentes concentraciones de elementos húngaros- son tan elocuentes como cualquier música escrita en este estilo. Habida cuenta de sus orígenes no nos sorprendería que Schubert hubiese utilizado este estilo a lo largo de toda su vida compositiva.

Pero no es este el caso en absoluto. Aunque conservamos gran cantidad de documentos relacionados con la vida de Schubert, es notable la falta de testimonios en este terreno. Su amigo Anselm Hüttenbrenner recordaba un comentario de Schubert según el cual le interesaba mucho la música gitana,⁵³ y otros amigos hablaban con admiración del *Divertissement húngaro*, uno de cuyos temas supuestamente había anotado Schubert al oírsele cantar a una ayudante de cocina encontrándose el compositor vienes en el palacio Esterházy, en 1824. Por lo general se ha supuesto que Schubert descubrió la música de los gitanos húngaros en Esterháza, en la campiña húngara.

Esta suposición presenta dos incoherencias bastante manifiestas. La primera de ellas es que Schubert había visitado Esterháza durante un largo periodo anterior, en 1818, pero de ello no parece haber surgido música alguna en *style hongrois*. Este hecho, junto con el grado de difusión de que gozaba la música de los gitanos húngaros en Viena desde mucho tiempo antes, pone en duda que Schubert hubiese de viajar a Hungría para entrar en contacto con este estilo o para que empezara a componer en él. El segundo argumento es que existe un grupo de obras en *style hongrois* que datan de unos doce meses antes de su segunda visita a Hungría: el Momento musical en fa menor (D. 780/op. 94, núm. 3), los últimos movimientos del Cuarteto de cuerda en la menor (D. 804), el Octeto (D. 803), y la Sonata para piano a cuatro manos (*Gran Dúo*) en do mayor D. 812. Entre el arreglo adolescente de la pieza de *Matiegka* y este grupo de obras, en un periodo de unos nueve años, casi no había habido sabor húngaro alguno en su música. Una excepción, el último movimiento de su Cuarteto de cuerda en sol menor (D. 173/op. póst. 1815), es una *ongherese* basada claramente en modelos anteriores, particularmente Haydn (por ejemplo, el movimiento final del Concierto para

⁵² Véase el artículo de Mária Domokos “*Ungarische Verbunkos-Melodie im Gitarrenquartett von Schubert-Matiegka*”, *Studia Musicologica* 24 (1982); págs. 99-112. Para una bibliografía de esta música, completada con muchos *incipit*, véase “*Die Quellen der ‘Verbunkos-Musik’: Ein Bibliographischer Versuch*” de Géza Papp. *Studia Musicologica*, 21 (1979); págs. 151-217; 24 (1982), págs. 35-97; 26 (1984), págs. 59-132.

⁵³ Otto Erich Deutsch, *Schubert: Memoirs by His Friends*, trad. ing. Rosamond Ley y John Nowell. Londres, Adam y Charles Black, 1958; pág. 67.

teclado en re mayor) y Mozart (por ejemplo, el Rondó *alla turca*, particularmente el aire *verbunkos* que oímos en fa sostenido menor). Este movimiento es completamente diferente a cualquiera de las posteriores obras schubertianas con influencia gitana y húngara. Lo que había cambiado radicalmente después de este periodo no era su lugar de residencia sino más bien su salud y su psique.

Schubert contrajo la sífilis a finales de 1822, y su recuperación de la fase inicial de la enfermedad no parece completarse hasta finales de 1824. Al llegar esta fecha, el grupo de obras previas a la visita a Hungría ya había sido escrito, y había estado en Hungría y regresado de allí. Pero su correspondencia de este periodo indica que su anterior buen ánimo se había vuelto sombrío, y que Schubert luchaba contra una larga y profunda depresión. Se describió a sí mismo como “la criatura más infeliz y desgraciada del mundo”, “un ser miserable e infeliz”: tenemos la impresión de que se hallaba en unas circunstancias emocionales desesperadas.⁵⁴ Estas perspectivas concuerdan directamente con las del último año de Schubert, entre el otoño de 1827 y el de 1828, época en la que su salud también era débil, se encontraba igualmente deprimido y produjo también un grupo de obras en las que utilizaba el *style hongrois*: la Fantasía en fa menor para piano a cuatro manos (D. 940), la Fantasía en do mayor para violín y piano (D. 934), el ya citado Quinteto para cuerda en do y los *Impromptus* para piano en mi bemol (D. 899, núm. 2/ op. 90 núm. 2) y fa menor (D. 935, núm. 4/ op. 142, núm. 4).

Dos años aislados fueron responsables, por tanto, de casi toda la producción de Schubert en el *style hongrois*. La única excepción verdadera es el segundo movimiento de la Sinfonía en do mayor “*La grande*”, surgido tras un periodo de mala salud y durante una gira musical relativamente feliz y despreocupada con su amigo Jonann Michael Vogl en el verano de 1825 (según un reciente artículo de Mária Domokos, el *Divertissement à l'hongroise* puede corresponder asimismo a este periodo).⁵⁵ Tanto si su mala salud seguía presente en su pensamiento como si la idea de disfrutar de la vida itinerante entre músicos le había devuelto inspiración gitana, parece claro que existía un estado psicológico específico que lo inclinaba a emplear este estilo musical en concreto, un estilo –y esto no puede ser coincidencia– que estaba asociado con el grupo más oprimido que conocían los vieneses de la época, aquel grupo cuya música se consideraba la expresión de la mayor desesperación concebible. Es más, estas asociaciones no son ideas de nuestra propia época proyectadas en la conciencia del siglo XIX: las motivaciones del uso schubertiano del *style hongrois* que hallamos de modo implícito en su biografía fueron directamente expresadas por Liszt cuando éste escribió sobre el empleo de este estilo en Schubert y Beethoven.

⁵⁴ Este argumento es desarrollado mucho más a fondo en Bellman, *The Style Hongrois*, capítulo 7.

⁵⁵ Mária Domokos, “über die ungarischen Charakteristiken des ‘Divertissement à l'hongroise’, D. 818”, *Schubert durch die Brille*, 2 (1992); págs. 53-64.

Liszt fue el primer compositor del *style hongrois* en plantear la importancia estética y polémica de su empleo. No sólo compuso sus rapsodias húngaras (culminación, de hecho, del esfuerzo de más de una década en este terreno) y otras obras con inflexiones magiares, sino que también escribió un libro explicativo en el que describía la música gitana y todo lo que ésta significaba para él. Se trata de *Des bobémiens et de leur musique en Hongrie* (1859), cuya posterior versión ampliada fue traducida al inglés por Edwin Evans como *The Gipsy in Music*.⁵⁶ Liszt se veía a sí mismo como un paladín tanto de los gitanos como de los húngaros (pese a los mencionados problemas que tuvo a la hora de esclarecer la relación entre ambos) en su papel de articulista y difusor de este estilo musical, y manifestó su satisfacción cuando un gitano que encontró por la calle lo definió como “medio gitano, medio franciscano”.⁵⁷ Su libro da un extenso testimonio tanto de una extravagante visión romántica de los gitanos como de cierta conciencia de los sufrimientos padecidos por éstos. Pero donde su compromiso con su lenguaje musical de los cingaros es más patente es en su intento de transcribir para el piano la música de los gitanos magiares, de producir lo que llama una epopeya nacional. Las rapsodias húngaras siguen formando parte del repertorio habitual de los pianistas después de todos los años transcurridos, mucho después de olvidada la significación extramusical del *style hongrois* (resulta triste que éste haya sido olvidado en particular por los pianistas, a consecuencia de lo cual los perfiles expresivos de estas obras quedan aplanados en la mayoría de las interpretaciones).

El problema de Liszt, desafortunadamente, es que no sólo no era un estudioso, sino que consideraba el *style hongrois* su territorio exclusivo. Ciertamente es que era húngaro de nacimiento y que de niño (en 1823) había oído al legendario violinista gitano y líder de grupo János Bihary.⁵⁸ Pero sus conexiones con la cultura húngara eran tenues: siendo muy joven se trasladó a París, y nunca supo más que unas cuantas palabras en húngaro. Además, el asunto se complica más si cabe por cuanto tenemos constantemente la sensación de que Liszt era un niño prodigio que sentía que tenía algo que demostrar, tenía que ser alguien. En este contexto, su enérgica defensa del *style hongrois* empieza a aparecer más bien como uno de los proyectos o intereses que siguieron a su retirada de la vida de virtuoso a finales de los años 40. Su plaza como director de orquesta en Weimar era uno de estos proyectos, y otro era la defensa de la música nueva que creaban otros compositores como Wagner. Un tercer interés se concentraba más en la composición de música muy progresista (está fuera de duda su repercu-

⁵⁶ Un tratamiento más detallado del libro, de las complejas cuestiones de su autoría y la relación de Liszt con los gitanos y su música puede hallarse en la obra de Bellman *The Style Hongrois*; capítulo 8.

⁵⁷ Carta del 13 de agosto de 1856 a Carolyne Wittgenstein, desde Pest, en *Liszt, Correspondance*, ed. Pierre-Antoine Huré y Claude Knepper ([øParís?], J. C. Lattès, 1987); pág. 341.

⁵⁸ Carta del 5 de marzo de 1851 a Thaddeus Prileszky, reimpresa y traducida al inglés por Charles Suttoni en “*Liszt’s Letters: A Travelling Gypsy Troupe*”, *Newsletter of the American Liszt Society*, 16 (1984); págs. 112-114.

sión en la escuela compositiva “futurista”), y un cuarto interés era la composición de música religiosa. Pero los únicos ámbitos en los que Liszt había hallado un buen recibimiento y una amplia aceptación eran los pianísticos, ya fuese como intérprete o como profesor. Nunca fue considerado una figura de primer orden en la dirección de orquesta; como compositor, Wagner fue objeto de una atención mucho mayor que él; finalmente, pese a haberse reunido en una ocasión con el Papa, su música religiosa no alcanzó gran difusión ni fue promovida por la Iglesia. En su correspondencia encontramos una profunda decepción y amargura, especialmente durante sus últimos años.

Lamentablemente hemos de decir que en determinados ámbitos Liszt era un diletante. Su libro sobre los gitanos no sólo presentaba inexactitudes: en realidad existía también un serio problema en relación con la autoría de la obra, especialmente en la segunda edición (la edición ampliada). Su compañera sentimental, la princesa de Sayn-Wittgenstein, tuvo aquí un importantísimo papel.⁵⁹ Los escritos de Liszt adolecían en ocasiones de una falta de sustancia y una excesiva verborrea, y en la mayoría de los casos abundan los problemas de autoría, como en los comentarios de viaje escritos para periódicos franceses en su juventud (Marie d'Agoult, la madre de sus hijos, es probable coautora de los mismos) o en su atroz biografía de Chopin. El libro sobre los gitanos, un intento de ensayo serio, no sólo está lleno de información errónea en relación con aquel pueblo, sino que también está impregnado del antisemitismo de la coautora, lo cual causó una reacción crítica más adversa si cabe (el pretexto era una extensa comparación introductoria entre los dos pueblos de emigrantes apátridas, los judíos y los gitanos, en la cual los gitanos aparecen repetidamente como más nobles, honrados, etc.).⁶⁰ Liszt fue suficientemente caballeroso (o ingenuo) como para soportar personalmente el vapuleo crítico que recibió el libro, en lugar de señalar a la persona culpable con el dedo acusador, pero lo cierto es que nada de esto contribuyó a favorecer su relación con el público musical culto.

Sirva todo esto para ilustrar que, aunque Liszt fuese apreciado y tratado como toda una personalidad por el público general, en cierto nivel no era tomado en serio, con lo cual él se sentía cada vez más frustrado y marginado dentro del mundo musical en el que tanto éxito había cosechado anteriormente. Su libro sobre los gitanos da curiosa fe de ello: el *style bon-*

⁵⁹ Véase el estudio de Alan Walker *Franz Liszt: The Weimar Years*. Nueva York, Knopf, 1989; pág. 376.

⁶⁰ Para ser justos con Liszt hemos de decir que los pasajes antisemitas son precisamente los que permiten hallar mayores pruebas de la existencia de un coautor o coautora. En su propia correspondencia, Liszt era mucho más moderado al hablar de los judíos, incluso allí donde se realizaba la comparación: “Todo el genio del arte está, después de todo, personificado en los gitanos, que son sus guardianes (del mismo modo en que los israelitas son los guardianes del genio del comercio) [...]” (carta del 5 de marzo de 1851; puede encontrarse traducida al inglés por Charles Suttoni en “*Liszt's Letters*”). Liszt alababa abiertamente a Solomon Sulzer, cantor de la sinagoga de Praga, y tuvo muchos alumnos de piano judíos. De hecho uno de ellos, Carl Tausig, fue para un verdadero hijo artístico; Liszt sufrió terriblemente su pérdida cuando murió prematuramente en 1871, y aún hablaba de él con melancolía al final de su vida.

grois había sido utilizado en la música desde finales del siglo XVIII, pero Liszt hace lo indecible en su libro por dar a entender que fue él el verdadero pionero en este ámbito. Beethoven y Schubert, compositores de cuya música Liszt había sido paladín (además de interpretarla y arreglarla), aparecen aquí marginados:

Resulta fácil convencerse del grado de imperfección en que los músicos "civilizados" han penetrado en las características del arte bohemio en las pocas ocasiones en que se han ocupado de él; basta ver a maestros como Beethoven y Schubert dejan de reproducir características esenciales de su forma, claramente sin advertir que estos rasgos son los que constituyen su esencia misma.⁶¹

Desde luego, los intentos de Beethoven en el *style hongrois*, como la obertura *El rey Esteban*, el Cuarteto de cuerda en do menor (op. 18 núm. 4), y el Rondo a *capriccio* espuriamente titulado "*Die Wut über den verlorenen Groschen*", corresponden a una generación anterior, a una perspectiva prerromántica en la que los elementos húngaro-gitanos estaban asimilados al lenguaje musical general sin confrontación, frente a la tendencia romántica a poner de relieve todo aquello que resultase musicalmente extraño y sorprendente. Por otro lado resulta indefensible aquí la detracción de Schubert, cuyo empleo del *style hongrois* figura entre los más memorables y se presenta a menudo con inmediatez y frescura. Liszt llega incluso a censurar a quienes componen en el "estilo gitano" e incluso a aquellos que indagan en este terreno:

De hecho llegó una época en Hungría en la que todo músico estaba obligado a familiarizarse con [la música gitana], pues todos los aficionados insistían en oírla aunque no tratasen de componerla. Entonces, naturalmente, los virtuosos más modestos empezaron a buscar certificaciones de mérito y a competir entre sí dentro de esta escuela. No se contentaban con oír esta música en sus versiones tradicionales, aunque a veces se conformasen con su simple notación. Pronto, sin embargo, los más ambiciosos se embarcaron en lo que denominaban "corrección" y "embellecimiento" de estas obras.

El fin natural de todo esto era "componer" en el estilo gitano, pues las veleidades de la moda y la popularidad sin duda inspiraban esta idea a los talentos mediocres. Aquellos que carecen de verdadera individualidad no dejan de tener a menudo cierto talento para la imitación, especialmente cuando su admiración viene movida por el encaprichamiento general con un estilo.

La ciencia [los estudiosos] también empezó a inmiscuirse en este el movimiento, espolada por un interés general tan vivo como unánime. La idea era recopilar tradiciones y remontarse a sus orígenes, empresa particularmente poco prometedora y que, como hemos indicado, tuvo bastante poco éxito. A falta de una verdadera fuente de información se recurrió a la arqueología, y se vino a asociar la acción de desenterrar instrumentos antiguos y reconstruir su historia con la indagación sobre el origen y la historia de las melodías gitanas de mayor aceptación.⁶²

Parece incomprensible que Liszt se quejase de que los compositores modernos emplearan este estilo y de que se realizasen investigaciones acerca de su origen: ¿reniega el autor de sus propias tentativas? La crítica, además, parece claramente dirigida hacia todos los compositores

⁶¹ Liszt, *The Gipsy in Music*; pág. 363.

⁶² *Ibid.*, pág. 361.

tores húngaros que entonces trataban de dar forma a un lenguaje musical nacional. Liszt también parece verse amenazado por una investigación real: podemos sentirnos excitados ante esta música, pero sólo como lo hace él. Las composiciones de otros son erróneas, y las investigaciones restantes están equivocadas (aunque él mismo sí se desplazó para oír tocar a los gitanos): cualquier otro enfoque resulta equivocado.

No resta mérito alguno a las composiciones de Liszt en *style hongrois* afirmar que el libro es un documento profundamente incoherente; sus problemas de autoría, la falta de rigor, la plétora de informaciones erróneas y las contradicciones halladas en muchos puntos hacen de la obra un instrumento que sólo puede utilizarse con gran precaución. Lo que sí aporta el libro, sin embargo, es un claro testimonio en relación con el modo en que era escuchado el *style hongrois* a mediados del siglo XIX, sobre qué significaba este estilo para los oyentes, todo ello desde la perspectiva de uno de los mayores exponentes del género. Dice Liszt al evaluar a Beethoven y Schubert:

No obstante, estos dos compositores, y especialmente el primero, se veían inspirados por el sufrimiento inexpressable en él expresado, así como por su audaz rebeldía.

Beethoven en particular tenía algo así como una vaga intuición según la cual ciertos dolores y asfixias del espíritu, determinadas opresiones intolerables e inaniciones morales, alcanzado un estado de delirio sin posible ayuda médica o remedio natural, sólo podían ser expresadas empleando formas bohemias, tan ajenas a nuestra civilización como los propios sentimientos.

Por tanto, apurado el poso en el cáliz del sufrimiento humano, este genio parecía haber llegado hacia el final de su vida a la condición espiritual de la que surge primeramente el sentimiento bohemio; recordaba así más de una vez el arte gitano al componer sus últimas obras.⁶³

Esto quiere decir que, en la misma medida en que se consideraba que los gitanos habían sufrido más profundamente que los pueblos que con los que convivían, del mismo modo había de expresar su música mayor pena y sufrimiento que otros lenguajes musicales más típicos de la época. El resultado, como hemos visto, es un claro código que puede ser expresado mediante la siguiente ecuación: *música gitana = sufrimiento + rebeldía + alegría y pena a nivel animal*. En suma, cuando se consideraba insuficiente el discurso musical al uso, es decir, cuando los sentimientos eran demasiado profundos para las formas convencionales de expresión, sólo entonces tendría el *style hongrois* una motivación y uso adecuados.

⁶³ *Ibid.*, págs. 363-364.

VII

Durante la cena, una pequeña orquesta de atezados cingaros tocaba algunas melodías nacionales de un modo muy particular -esto es, sumamente ingenuo y salvaje-, y éstas, en alternancia con discursos y brindis y con la generosa ayuda de los ardientes vinos de Hungría, excitaban la fiebre revolucionaria de los clientes llevándolos hasta el exceso.

Hector Berlioz (1846)⁶⁴

Queda claro a estas alturas que el *style hongrois* no sufrió las mismas limitaciones temporales y expresivas que otros estilos musicales exóticos. Surgió como materia o estilo en el siglo XVIII, es decir, como uno más entre el gran número de materiales posibles para el discurso musical, y siguió desarrollándose y creciendo durante el periodo romántico hasta llegar a establecerse por completo a mediados del siguiente siglo como un dialecto musical independiente y extraordinariamente vivo en el que podían componerse piezas enteras. A finales del siglo XIX, en cambio, los estilos que habían sido sus contemporáneos durante el siglo XVIII, como el estilo "turco" (con el que originalmente guardaba una estrecha relación)⁶⁵ o el estilo "sensible" ("*empfindsamer Stil*"), habían perecido hacía mucho tiempo. Además, reforzado como estaba por la continua presencia de gitanos que seguían tocando su música y siendo objeto del maltrato social, el estilo tardó mucho más en languidecer, en perder vivacidad y convertirse en el familiar cliché de las operetas de fin de siglo.

De hecho la propia presencia de los romaníes es una de las posibles causas de la longevidad de este estilo. Cuando el *style hongrois* imitaba e idealizaba la música de gentes que vivían cerca, lo que se evocaba era lo "exótico entre nosotros", y no un país, pueblo o cultura que la mayoría de los oyentes no hubieran siquiera soñado conocer.⁶⁶ Naturalmente esta suerte de evocación de lo "exótico autóctono" se convertiría en un patrón familiar en la América del siglo XX con el florecimiento del exotismo musical basado -o supuestamente basado- en las músicas de los nativos americanos y afroamericanos, pero guarda un contraste directo con otros exotismos del siglo XIX.

Otro aspecto notable en relación con el empleo del *style hongrois* por parte de compositores como Schubert, Liszt y Brahms es la intersección resultante entre música culta y música popular. En Schubert la elección de la música de tipo gitano para los movimientos finales, idea heredada del clasicismo vienés y que se convertiría en un cuasi-cliché durante el

⁶⁴ *The Memoirs of Hector Berlioz*, ed. Ernest Newman. Nueva York, Tudor Press, 1932; pág. 391.

⁶⁵ Véase Bellman, *The Style Hongrois*; capítulo 2.

⁶⁶ También es de notar que los otros "exóticos entre nosotros", los judíos, nunca fueron evocados de este modo: fueron más fácilmente asimilados, emprendieron otros tipos de actividades y muchos se incorporaron a la corriente social en lugar de mantenerse en el viejo patrón de la vida de aldea y la profesión del espectáculo.

siglo XIX, viene a representar en realidad una combinación de los estilos “elevado” y “plebeyo” en una misma obra, algo que difícilmente sería aceptable en el siglo XX. Esto no nos choca tanto en Schubert como lo haría en la música de hoy porque nuestra asociación del *style hongrois* con la música popular y ligera es demasiado remota. Pero como mínimo un comentarista del siglo XX, J. A. Westrup, se revela manifiestamente incómodo ante la mezcla al escribir acerca del Quinteto para cuerda en do mayor:

El movimiento final es ligero y popular en su expresión y carece de tensión; sobre todo, carece de todo indicio de la inminente disolución. Las nubes que en 1824 se cernían sobre la mente de Schubert parecen haberse disipado. Éste finaliza su última obra de cámara con la jovial cordialidad que sus colegas debieron de conocer tantas veces cuando se reunían en momentos de esparcimiento [...]. Podríamos haber deseado que el Quinteto concluyese de otro modo, que el movimiento final hubiese recogido el tono majestuoso del movimiento inicial. No deseamos recordar el café al aire libre y la banda de músicos húngaros. Pero Schubert no veía razón alguna para segregar la música en compartimentos –y Brahms coincidía con él-. No podemos sino aceptar abiertamente su perspectiva o bien confesar nuestra decepción.

[...] La influencia del café y del teatro es ubicua. Su presencia no es necesariamente desconcertante: únicamente cuando está en conflicto con su contexto percibimos una sensación de desconcierto. Dejar a un lado estas incongruencias no halaga precisamente a Schubert [...]. Aunque mejor es tener un Quinteto para cuerda con su incómodo final que no tener quinteto en absoluto.⁶⁷

La comparación que hace Westrup entre el “tono majestuoso” del primer movimiento y el estilo de café nos da que pensar (y, desde luego, quizá sospechemos ahora que el empleo del *style hongrois* sugiere que “las nubes que en 1824 se cernían sobre la mente de Schubert” habían vuelto y no se habían disipado). En la medida en que compositores como Schubert, Liszt y Brahms resultan hoy cronológicamente lejanos y son miembros ya por derecho de nuestro canon musical, esta mezcla entre estilos elevados y populares resulta menos chocante de lo que quizá resultasen originalmente. Debido a la familiaridad que da la escucha repetida, la mezcla no contradice en absoluto nuestras expectativas.

Una última observación identifica algo que resulta anómalo en nuestro actual entorno de conciencia étnica. Los músicos gitanos húngaros, en consonancia con el enfoque profesional y comercial que siempre habían dado a su música, suelen estar perfectamente dispuestos a seguir el estereotipo en cualquiera de las modalidades deseadas: representar este papel ha sido siempre una parte esencial de este tipo de espectáculo. Ya se trate de la algazara de los gitanos o de sus sollozos, es responsabilidad del músico exagerar cualquier afectación musical que agradase al cliente, que es al fin y al cabo quien paga (en cambio, probablemente pocos músicos afroamericanos estarían dispuestos a participar en un revival de las *jungle extravaganzas* de la época *Black and Tan*). En esto debemos estar prevenidos contra juicios bienin-

⁶⁷ J. A. Westrup, “The Chamber Music”, en *Schubert: A Symposium*, ed. Gerald Abraham (Londres, Oxford University Press, 1952); pág. 66-67, pág. 108.

tencionados pero simplistas. Estamos hablando de una actividad profesional de cuya práctica se sienten muy orgullosos los cingaros. Los músicos que practican este estilo en su totalidad, y aquellos que los imitan, entienden la ecuación del espectáculo de un modo que los críticos prefieren no comprender, y no tienen reparo en interpretar papeles estereotipados en pos de un fin artístico y comercial superior.

De hecho, aún pervive la eterna imagen del gitano como músico, y esta imagen puede ser ofrecida al público general, por razones políticas, como un elemento positivo del grupo en cuestión que el público puede asimilar tranquilamente sin problema. A principios de 1996, por ejemplo, un refugiado gitano de Bosnia hacía en Berlín la siguiente afirmación a un periodista del *Frankfurter Rundschau*:

Si todo el mundo fuese como los romaníes no existiría la guerra [...]. Nuestro *kalashnikov* es el violín, nuestras granadas el acordeón, y nuestras bayonetas son nuestros bailes.⁶⁸

En una Europa acostumbrada desde tiempos remotos a la violencia contra los romaníes, sostener un estereotipo positivo como éste puede ser una mejor defensa que una idealista negación de toda especie de estereotipo; las actividades tradicionales de los gitanos, la música y la danza, son casi con seguridad un escudo mejor que las airadas declaraciones de derechos que puedan realizar los refugiados apátridas y étnicamente foráneos en la Alemania reunificada.

El *style hongrois*, en suma, equivale por parte de los compositores de música culta al intento de encerrar la magia en una botella. Las tierras evocadas no eran tan lejanas y las gentes eran vecinas, aunque sólo fuese en el tiempo que mediase hasta la siguiente migración. El *corpus* de asociaciones que presentaba esta música y quienes la practicaban era tan extenso y era tan bien comprendido que el compositor podía confiar en este estilo para producir con él un poderoso efecto. Dicho efecto podía consistir en la profunda tristeza y el arrogante desafío que percibían Schubert y Brahms, en la desenfrenada celebración que tanto atraía a Brahms o incluso en los sentimientos patrióticos húngaros que experimentaban Berlioz y los demás comensales. El *style hongrois*, en otras palabras, era bastante más que otro estilo exótico empleado con la intención de evocar musicalmente lo lejano y extraño. Daba expresión a emociones tan inmediatas, profundas y personales que el empleo de la música convencional resultaba sencillamente insuficiente. ■

Traducción: Maite Eguiazábal

⁶⁸ "Husnija J.", citado en Ute Frings, "If the world were like us, there would be no war': one quarter of Bosnian refugees in Berlin are Romany gypsies", *Frankfurter Rundschau*, mayo de 1996, proporcionado por el Servicio Alemán de Noticias de Prensa y enviado a ROMNET, lista de correo electrónico sobre temas romaníes, el 3 de mayo de 1996. Estoy muy agradecido al Dr. Lawrence Mayer por facilitarme una copia del envío.