

---

## LOS ESPACIOS DE LA MUSICA CONTEMPORANEA EN AMERICA LATINA

"Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atabales: dieron un tajo al que estaba tañendo: le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada".<sup>(1)</sup>

"Un grito llega, súbito, de la playa, quebrado, discontinuo, saliendo de su nada sin buscar, en apariencia, un destino preciso, emisión neutra de voz que alguien saca de lo negro no por decir algo sino por ver cómo, de a sacudones, entrecortada, vacilante, la voz nace".<sup>(2)</sup>

**L**OS países latinoamericanos, a partir de su establecimiento como naciones formalmente independientes, han estado sometidos a las poderosas presiones que, en todos los terrenos, ejercen los estados cen-

<sup>(1)</sup> *Códice Florentino* (textos de informantes indígenas nahuas de fray Bernardino de Sahagún, libro XII, cap. XX. Fragmentos del Códice son incluidos por Miguel LEÓN-PORTILLA en *El Reverso de la Conquista*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1964, p. 41. El pasaje citado está extraído de la descripción del alevoso ataque de las tropas españolas hacia 1521, en momentos en que el pueblo de México-Tenochtitlan se encontraba reunido en el templo mayor celebrando la fiesta de Tóxcatl.

<sup>(2)</sup> SAER, Juan José, *nadie nada nunca*, Siglo XXI editores, México, 1980, p. 72.

trales sobre los estados periféricos. De esta forma, el trauma que produjo la Conquista ibérica en las sociedades y culturas indígenas preexistentes al pretender imponer los valores “civilizados” del invasor, se vio, en buena medida, reafirmado y continuado posteriormente con la penetración de las pautas y valores que —casi siempre en nombre del progreso— se fueron incorporando a esos países, como resultado de la dependencia económica y cultural.

Nuestros países, no obstante, tienen problemáticas culturales diversas, aún compartiendo el impacto de la Conquista y la pertenencia al llamado Tercer Mundo. Esa diversidad se origina en la variada magnitud y calidad de las numerosas olas inmigratorias, en el diferente grado de penetración entre los estratos indígenas, negros y europeos, y los notables contrastes o similitudes —según los países— entre la vida rural y la vida urbana. No es difícil comprender, entonces, que la cuestión de la identidad latinoamericana es imposible plantearla con características unívocas para todos los países; especialmente tratándose de la pertenencia a una supuesta única supra-cultura, en el más amplio sentido de este vocablo. Tomando intencionalmente como ejemplo países limítrofes, un compositor boliviano de La Paz tendrá una vivencia de lo indígena y lo mestizo —muy posiblemente él mismo lo sea— a cada momento de su existencia, mientras que para otro similar argentino de Buenos Aires el mundo indígena y mestizo es algo remoto, casi exótico, al que debe acercarse voluntariamente, y que ha llegado de manera ostensible sólo hasta los suburbios en forma de conglomerados habitacionales que alojan al grueso del proletariado industrial.

Lo que sí es común a todos los países latinoamericanos es la falta de una tradición artística entendida en un sentido estrictamente europeo. Es decir, la música europea aparece de improviso, de la mano de la cruz y la espada, y es impuesta en suelo americano como si América fuese nada más que un apéndice geográfico de la tierra del colonizador. Basta imaginar a un grupo de indígenas guaraníes cantando en el siglo XVIII en las misiones jesuíticas del Paraguay una misa de Palestrina —hecho, por otra parte, real— para darse cuenta del dualismo que, a partir de la Conquista, marcaría a la

música latinoamericana. La importación de esclavos africanos, a su turno, agregó un tercer factor de conflicto.

La superposición del mundo europeo y el mundo autóctono —incluyendo junto a éste al aporte africano, bien presente en países como la República Dominicana o Brasil, y hoy extinguido en Chile o Argentina— produjo en el campo de la música “cultura”, en lo que va del siglo XX, fenómenos de significación y valor diverso. Puede decirse que las obras y tendencias aparecidas hasta hoy responden, en buena medida, al impacto y consecuencias que el dualismo citado produjo en los compositores respectivos. Algunos, como el mexicano Julián Carrillo, con sus obras e investigaciones microtonales realizadas a partir de 1895, agregan una vertiente innovadora en franca ruptura con la tradición europea presente en uno de los términos del dualismo.

Esa ruptura, a su vez, en ocasiones puede ser el resultado de usar materiales “étnicos” o folclóricos con características totalmente alejadas de la tradición europea, estableciendo virtuales puentes con músicas vanguardistas marginales originadas en otros ámbitos y con otras intenciones. Tal el caso del cubano Amadeo Roldán, quien, partiendo de esquemas rítmicos del folclore afro-cubano, compuso las primeras obras para percusión sola del siglo XX —las “Rítmicas” V y VI, de 1930— habiéndose constituido probablemente en uno de los estímulos fundamentales para la música que Edgard Varèse realizaría escaso tiempo después.

El dualismo esencial se ha materializado en compositores llamados “nacionalistas”, pero también, de manera más oculta e inconsciente, en aquellos denominados “universalistas”, de acuerdo a las clasificaciones vigentes en Latinoamérica hasta hace pocas décadas. Los primeros, haciendo profesión de fe de su identificación con una América integral, incorporaron melodías y ritmos provenientes de culturas indígenas, negras o mestizas, y las combinaron con afinación, armonías, instrumentación, formas y géneros de procedencia europea. Los segundos, por lo común haciendo hincapié en la necesidad de abrirse al progreso y las vanguardias o proclamando el mito romántico de la universalidad del arte, trasplantaron procedimientos y téc-

nicas europeas, básicamente el neoclasicismo, el atonalismo y el dodecafonismo.

El tratamiento y elaboración de los materiales extra-europeos en los compositores "nacionalistas" por lo general nunca es tan complejo como para no poder detectar su proveniencia. O sea —esto es importante recalcarlo— que hay una referencia directa a una música preexistente que es sacada de su contexto étnico, folclórico o popular, para ser introducida en un ámbito y con una función para los cuales no fue creada. Esta técnica de inclusión de materiales pre-formados, con una fuerte carga evocativa y que no se funden con otros elementos de distinto origen para dar lugar a algo nuevo, es, desde luego, muy antigua en la música occidental. En el caso de las corrientes "nacionalistas" esa práctica se entronca con sus semejantes rusas y norteamericanas, teniendo un sentido de reconocimiento y apropiación de fragmentos dispersos de una esencia nacional multifacética. Se trata de un acto consciente y voluntario en el que el compositor considera necesario preguntarse dónde está, más allá del mayor o menor grado de eficacia, profundidad y coherencia estilística de la respuesta.

¿Quién podría dudar que —dentro de esta aproximación a materiales indígenas y negros que llamaremos realista— la música de, por ejemplo, Heitor Villa-Lobos encarna el espíritu brasileño, con su increíble eclecticismos y exuberante desmesura? ¿O que la angularidad austera del mexicano Carlos Chávez nos remite a la arquitectura azteca? ¿O que la superficialidad casi "pintoresquista" de los argentinos de Buenos Aires, Alberto Williams y Alberto Ginastera demuestra la brutal escisión entre la ciudad capital y un interior inasible para quienes lo entiendan sólo como productor de materias primas (musicales, en este caso)?<sup>(3)</sup>.

En cuanto a los "universalistas", pese a rechazar cualquier injerencia de elementos sospechosos de pertenecer a la América indígena

<sup>(3)</sup> La "Cantata para América mágica" de Ginastera, compuesta en 1960 y una de sus obras más valiosas, hizo pensar a algunos que era el atisbo de un nuevo enfoque, no realista y menos superficial, que —de haberse concretado— podría haber conducido a planteos inéditos en la música sudamericana. Obras posteriores del compositor dieron por tierra con las falsas expectativas despertadas por la "Cantata".

o popular<sup>(4)</sup>, no pudieron impedir, en muchos de sus mejores representantes, un indiscreto filtrarse del “estigma”, del sello latinoamericano.

La furiosa búsqueda de una pureza estilística, acompañada por una ferviente adhesión a los postulados dodecafónicos de Schoenberg y Webern —con su derivación al serialismo integral—, marcan, durante más de veinte años, la producción y el pensamiento de quien puede considerarse un paradigma del “universalismo”: el argentino de Buenos Aires, Juan Carlos Paz, introductor del dodecafonismo en Latinoamérica. Hay en la música de Paz, sin embargo, cierta elementalidad en el manejo de los procedimientos, cierta carencia de una profunda puesta en práctica de sus proclamados planteos especulativos; podríamos hablar de una falta de pretensión de apropiarse de todas las posibilidades operacionales y de transformación ofrecidas por los materiales y las técnicas —en el sentido que podemos observar en Boulez o Stockhausen— que señala a Paz como un compositor latinoamericano. Su manera de incorporar y tratar los procedimientos y técnicas europeas, y, más aún, la manifiesta disociación entre un deseo exasperado por una música “racional”, libre de “impurezas”, y la realidad de lo que él mismo llamaba en su música un “retorno a la intuición”, así como también de una apertura conceptual a expresiones como la música polaca de los años 60, además de la incursión en notación gráfica hacia el final de su vida, expresan la incuestionable presencia de un espacio: Latinoamérica<sup>(5)</sup>. Un espacio intrínsecamente contradictorio, imprevisible según la lógica europea y del mundo “desarrollado” en general. Es —en el habla popular— el “aquí puede pasar cualquier cosa en cualquier momento” que define a la vida política latinoamericana y a sus movimientos de masas sin plataformas orgánicas, de imposible comprensión para el Hemisferio Norte. Es

(4) Una excepción a ésto suele ser el “jazz”, el cual se convirtió en algo así como una música popular multinacional, obteniendo, consecuentemente, patente de “universalidad”.

(5) Dejamos constancia de nuestro agradecimiento al Profesor Omar Corrado —autor de un importante estudio sobre la obra de Juan Carlos Paz— quien, en intercambio de opiniones a propósito de este trabajo, nos aportó algunas ideas que motivaron las reflexiones aquí expuestas en relación a este compositor, además del jugoso dato sobre la existencia de “Seis eventos”, obra en notación gráfica, que es una de las últimas escritas por el músico argentino.

Julián Carrillo componiendo "a la Brahms" en México a principios de siglo, mientras simultáneamente experimentaba con el microtonalismo. "La ley debe ser respetada pero no obedecida", tal era la actitud de los españoles. . .", dice Métraux hablando de los conquistadores<sup>(6)</sup>.

No hay una cultura común, entonces, pero sí hay un espacio común, un paisaje, un "perder-el-tiempo" que, cuando se lo quiere negar, aflora en la manera en que el compositor se adueña de lo no americano.

En los últimos veinte años ha comenzado a vislumbrarse más claramente la existencia de una música latinoamericana que, sin hacer uso de procedimientos realistas, ostenta una especificidad a menudo algo elusiva en el momento de la descripción verbal, pero presente al fin para todo el que quiera escucharla. No se trata de aquel folclore imaginario de Bartok, suerte de realismo fabricado. Es —a partir de un deliberado y, a este efecto, inevitable mirar hacia adentro— el reconocimiento de un espacio, de un paisaje, del país integral de cada uno, sin tomar necesariamente a las músicas indígenas o negras como material reconocible a la manera del nacionalismo realista, sino, obviándolas, ir a la materia y a las formas, a los sitios y a los silencios que provocaron y provocan esas músicas. Recuperar lo que Rodolfo Kusch llama el "demonismo vegetal" de América<sup>(7)</sup>, ese sentido vegetal de la vida que viene de la época precolombina.

Es muy posible que la llegada a las grandes urbes latinoamericanas —México, Río de Janeiro, Caracas, Buenos Aires, etc.— de información más o menos abundante en cuanto a las tendencias vanguardistas europeas y norteamericanas haya sido un factor importante en esa inquietud de los años 60. En simultaneidad con un momento político internacional y regional que indujo a muchos artistas e intelectuales a creer que podía existir una "vanguardia" originada en La-

(6) MÉTRAUX, Alfred, *Los Incas*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972, p. 129.

(7) KUSCH, Rodolfo, *La seducción de la barbarie*, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1953, p. 21 y sig. El extraordinario y lamentablemente poco conocido aporte de este filósofo argentino constituye un hito insoslayable en cualquier reflexión sobre América.

tinoamérica, a la cual se le abrirían las puertas de los festivales y conciertos organizados por los países centrales, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, que funcionaba en Buenos Aires, contribuyó en forma notable a esa puesta al día. El objetivo básico del Centro era evitar el tradicional y costoso desplazamiento de los compositores latinoamericanos a Europa y Estados Unidos a fin de estudiar con los grandes maestros, trayendo, en cambio, a éstos para dar clases a un grupo de doce compositores renovados bianualmente.

Para quienes participamos en esa experiencia, el contacto con músicas y problemáticas de países cercanos geográficamente pero poco o nada conocidos, como resultado de la secular balcanización y de la usual falta de intercambio entre países periféricos, fue un hecho muy aleccionador y fructífero, sobre todo en cuanto a una comprensión de la polifacética vida cultural de nuestro sub-continente. Y aunque el propósito primordial del Centro era “modernizar” —“civilizar”— a los compositores latinoamericanos siguiendo los modelos de desarrollo emanados de los países centrales, en muchos casos la incorporación de técnicas experimentales o alejadas del marco tonal en el que —en mayor o menor medida— se había desenvuelto el nacionalismo realista de la primera mitad del siglo, creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad. Así, aquéllos que nos interesamos en la posibilidad de insertarnos en un espacio propio, de ser nosotros mismos, utilizando materiales y procedimientos de diverso origen pero igualmente despojados de una fuerte carga histórico-estilística —es decir, lo más neutros posible, en ese sentido— nos acercamos a un modo de estar en nuestra tierra a través de lo sonoro, que, sin necesidad de citar o imaginar músicas étnicas o folclóricas, se va perfilando con rasgos específicos.

Este modo de estar, necesariamente prioritario a un modo de ser<sup>(8)</sup>, se entronca con un replanteo —conciente o inconciente— de las

(8) En los idiomas de los Conquistadores —básicamente, castellano y portugués— “ser” y “estar” son palabras fonética y semánticamente diferentes. Puede inferirse, entonces, que los Conquistadores ibéricos se hallaban en condiciones levemente más favorables que sus pares ingleses o franceses para llegar a poder comprender el estatismo de las culturas precolombinas.

funciones y jerarquías de los parámetros musicales. En términos generales, puede decirse que ha habido un desplazamiento de la altura entendida esencialmente en función melódico-armónica, hacia su subordinación a lo textural, lo tímbrico, o lo formal. Si bien este desplazamiento ocurrió en las músicas contemporáneas de muchos países no latinoamericanos, en nuestro caso parecería engendrarse no sólo como reacción a una concepción lineal —una de cuyas manifestaciones paradigmáticas es el serialismo, el cual ha tenido escasos cultores en Latinoamérica en sus variantes ortodoxas— sino como genuina manera de reconexión con los aspectos más materiales del hecho sonoro<sup>(9)</sup>. Por otra parte el uso de instrumentos no europeos o provenientes de la música popular aparece como una de las manifestaciones de esta valorización de lo tímbrico y lo textural.

El ir a la materia sonora, al hecho acústico antes que “musical”, es expresión de lo latino, de un goce del momento en sí, de una postergación del tiempo lineal y del orden secuencial en tanto planificación para apropiarse del mundo material. Pero es una latinidad que vino del sur de Europa, muy poco bouleziana, en el sentido que no se dirige a esa conquista del mundo y a la “reconstrucción de la totalidad desde el análisis de sus relaciones objetivas, mensurables, sino que sigue una estrategia más interior, tomando en cuenta los lazos simbólicos aprehendidos holísticamente”<sup>(10)</sup>. Así, la Europa “salvaje” —incluyendo en ésta, desde luego, los aportes de Satie, Stravinsky, Varèse, y los de todos aquéllos que trasgredieron las concepciones direccionales y teleológicas propias de la forma sonata y sus derivados— encontró en Latinoamérica mayor eco que la Europa nórdica, la sajona, protestante, laboriosa, la que posterga la gratificación inmediata en aras de la acumulación planificada.

(9) Conviene recordar que, sintomáticamente, quien primero cuestiona en forma explícita lo lineal en Europa es Iannis Xenakis, un europeo geográfica y culturalmente al margen de la “gran tradición” sajona.

(10) MENDOZA DE ARCE, Daniel, *On some of the sociocultural factors affecting the general characteristics of the Western musical styles during the Low Middle Ages*, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 12, Nº 1, Zagreb, Junio 1981, p. 58.



A través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente. Más aún, esa materia pre-musical es para algunos de nosotros como la tierra americana: bárbara, inhóspita, tenebrosa; estamos frente a ella con estupor y espanto. Por ello, su manejo es más lúdico que ornamental o decorativo. Como hecho relacionado, vemos que la especulación desprovista de todo contacto con lo perceptivo —tal como aparece en Europa y Estados Unidos— está casi ausente de la música latinoamericana.

Por otro lado, la puesta en práctica de planteos formales en los que se abandona la organización de tipo lingüístico, de carácter dialéctico-expresivo, característica de la música clásica y romántica europea, constituye el campo —aún bastante vírgen— en el que algunos compositores latinoamericanos hemos aportado ideas que, creemos, contribuyen a definir una cierta especificidad. Naturalmente, el cuestionamiento del modo de pensar secuencial y causalista —al igual que lo ocurrido con la altura— no es un fenómeno exclusivo de Latinoamérica. Sin embargo, el uso de formas en las que se valoriza la repetición y la micro-variación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación, en nuestro subcontinente se da más bien como recuperación de un espacio; es, además, una alusión indirecta a los mecanismos constructivos de gran parte de las músicas indígenas y negras.

El dinamismo de las culturas eurasiáticas se enfrentó en América con el estatismo de las culturas indígenas, dice Kusch<sup>(11)</sup>. La insistencia de un grupo de indios mapuches de Neuquén, Argentina, en afirmar que la gente no piensa en “palabras de la idioma” o “palabras de lengua” sino en “palabras de videncia”<sup>(12)</sup> aparece entonces como la respuesta americana desde un espacio —una forma— en el cual “el todo está definido pero sus partes individuales son irracionales.

(11) KUSCH, Rodolfo, *Anotaciones para una estética de lo americano*, en *Revista Comentario*, N° 9, Buenos Aires, diciembre 1955, p. 68.

(12) ROBERTSON, Carol E., “*Pulling the Ancestors*”: *Performance Practice and Praxis in Mapuche Ordering*, en *Revista Ethnomusicology*, Vol. XXIII, N° 3, Ann Arbor, setiembre 1979, p. 398.

Ellas poseen tendencias, probabilidades, pero no son individualmente predecibles o comprensibles" (13).

El paisaje (latino) americano, con la desmesura de sus mesetas, montañas, selvas, llanuras, vientos y silencios, pero también con la simultánea posibilidad de percepción de lo minúsculo, lo casi microscópico, está ahí para quien esté dispuesto a reconocerlo y estremecerse (14). Forma parte de lo tenebroso, de lo oscuro, de lo innombrable, de lo otro, de todo aquello que la cultura urbana europea trata de encubrir, al igual que hace con las culturas precolombinas —salvo en un sentido arqueológico, en el mejor de los casos— y con los misérrimos arrabales en los que —en la mayoría de los países— se hacen grandes sectores de la población. Esa "otredad", sin embargo, asoma a la superficie visible —audible— a pesar de los intentos por suprimirla, como ya hemos analizado.

No proponemos una nostálgica "puesta al día" de supervivencias indígenas, ni músicas de un naturalismo alegórico decimonónico. Muy lejos de cualquier intento de poner en práctica un nuevo "indigenismo" de cuño romántico-naturalista que, en última instancia, no haría más que satisfacer las expectativas de los países centrales en cuanto a una música "pintoresca", representativa del mito del "buen salvaje", creemos que es posible crear una música que, al mismo tiempo que sea intelectualmente relevante y sin desdeñar "a priori"

(13) KRAMER, Jonathan D., citado por BARNEY CHILDS en *Time and Music: A Composer's View*, incluido en *Breaking the Sound Barrier, A Critical Anthology of the New Music*, compilado por Gregory Battcock, E. P. Dutton, New York, 1981, p. 121. No ignoramos la existencia de fundamentales semejanzas entre nuestras ideas sobre formas no lineales, como expresión de un *estar* americano opuesto a un *ser* europeo, y la llamada forma Momento o Mosaico, tal como la explica muy bien Kramer en varios artículos, e, indirectamente, Childs en el aquí citado. Habría que tener en cuenta, no obstante, el hecho de que la forma Momento cuando es utilizada sin un tratamiento del sonido como materia, y, sobre todo, desechando la repetición de momentos ya escuchados se torna inocua, volviéndose contra sí misma.

(14) "La paradoja patagónica era ésta: para estar ahí hubiera ayudado ser miniaturista, o si no estar interesado en enormes espacios vacíos. No había zona intermedia de estudio. O la enormidad del espacio desierto, o la vista de una pequeña flor. Había que elegir entre lo pequeño o lo vasto". Paul Theroux, *The Old Patagonian Express*, Simon and Schuster, New York, 1979, p. 476.

ningún procedimiento técnico, encarne aquella "otredad" en un tratamiento del sonido como materia y de la forma como espacio. De hecho, esa música ya existe.

En otro lado<sup>(15)</sup> hemos explicado el trabajo con los umbrales de percepción de las diferencias, tal como interviene en algunas obras del autor de este artículo. La zona de ambigüedad en la percepción de todos los parámetros y formas musicales es una de las ideas básicas alrededor de la cual se estructuran esas obras. ¿En qué momento lo que es igual a sí mismo deja de serlo para convertirse en otra cosa? O sea, ¿en qué momento, y de qué manera, la repetición se convierte en cambio? Quizás esta ambigüedad latente, posible, al encarnarse en lo sonoro se constituya, a su vez, en una de las múltiples metáforas que puedan señalar nuestra condición de compositores latinoamericanos. La esencial adireccionalidad de la vida latinoamericana, la "pereza", la "holgazanería", el "perder-el-tiempo", en suma: ese no estar plena y profundamente convencidos de la acción utilitaria y sus supuestos beneficios, que tanto irrita y desconcierta a los visitantes del Hemisferio Norte y que se presenta más crudamente en las clases populares y estratos indígenas y mestizos, ¿no penetra, acaso, toda la cultura y emerge como irreductible expresión de América, de una "realidad desacorde... preñada de un afán profundo de evasión de la forma y de toda intelectualidad niveladora"?<sup>(16)</sup>

Sólo una música visceralmente efectiva, especulativa pero carente de ornamentalidad, sin academicismos de vanguardia ni de retaguardia, podrá atravesar los puentes clandestinos que nos acerquen a nuestras materias y a nuestros espacios. Pero antes de cruzar esos puentes deberá sortear los altos caminos de cornisa que serpentean entre los reduccionismos de toda especie.

Dice Kusch: "Una cultura americana no ha de consistir en ver alguna vez un cuadro y decir que ese cuadro es americano. Lo

(15) ETKIN, Mariano, "Apariencia" y "realidad" en la música del siglo XX, en *Nuevas propuestas sonoras*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1983, p. 73 y sig.

(16) KUSCH, Rodolfo, *La seducción de la barbarie*, p. 61.

americano no es una cosa. Es simplemente la consecuencia de una profunda decisión por lo americano entendido como un despiadado aquí y ahora... La cultura americana es ante todo un modo: el modo de sacrificarse por América. ¿Y qué saldrá de esto? No lo sabemos. Es absolutamente imprevisible" (17).

Buenos Aires  
junio 1984

(17) KUSCH, Rodolfo, *La transformación de la cultura en América*, Revista Megafón, Tomo I, Nº 2, Buenos Aires, diciembre 1975, p. 70 y sig.