

Identidad cultural  
y creación musical en Latinoamérica:  
*La Cantata para América Mágica,*  
de Alberto Ginastera.\*

Dante Grela

Alberto Ginastera compone la *Cantata para América Mágica* (Ed. Barry, Buenos Aires, Argentina) en 1960. Ello implica que la obra está inserta en un momento de la creación musical latinoamericana, cuando paradójicamente –en medio de un aluvión de técnicas y estéticas producidas por las vanguardias musicales europeas y estadounidenses, que son de inmediato recepcionadas y puestas en práctica por un gran número de nuestros compositores, en busca de una renovación del pensamiento musical– muchos creadores musicales de nuestro continente reflexionan particularmente sobre el concepto de “identidad”<sup>1</sup> referido a la producción musical.

Y es importante decir que esta reflexión acerca del problema de nuestra “identidad cultural”, y la consecuente búsqueda de una puesta en práctica de la misma a nivel creativo, se diferencia netamente de la etapa “nacionalista” que la precede, en función de –por lo menos– dos aspectos de importancia:

- a. el inicio de una toma de conciencia más abarcativa, que incorpora el concepto de “continentalidad”, frente al más restringido de “nacionalidad” (que –hoy lo sabemos– no pasa de ser una utópica expresión de deseos, hacia la cual creo que debemos apuntar quienes tenemos la convicción de la necesidad y la validez del planteo, pero teniendo una visión clara respecto de la complejidad de todo tipo –no solo cultural– que presenta, y presentó siempre, la realidad de Latinoamérica);
- b. la comprensión de que los planteos inherentes al concepto de “identidad cultural” en la creación musical no quedan resueltos –ni mucho menos– a través de la exclusiva incorporación de determinados rasgos evidentes, provenientes de tal o cual danza folklórica o música aborígen.

\* La versión original de este trabajo fue presentada como ponencia en el I Congreso Internacional de Musicología, organizado por el Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, octubre de 2000.

<sup>1</sup> Entendido el concepto de “identidad” como el “perfil” resultante del conjunto de rasgos y características que confiere personalidad a una cultura.

Respecto de cualquier tipo de reflexión inherente al tan discutido tema de la “identidad cultural” en la creación artística de Latinoamérica, creo que la misma debe apoyarse necesariamente sobre las siguientes bases:

1. Los planteos referentes a este profundo problema no murieron allá por las décadas de los 60 y 70, cuando realizar apasionadas alocuciones sobre el tema era casi un lugar común en los festivales, congresos y encuentros dedicados a la producción musical contemporánea de Latinoamérica.

El problema de la identidad cultural de nuestros productos creativos continúa vigente y nos golpea en forma aún más dura cuando nos encontramos inmersos en una pretendida “globalización”<sup>2</sup> que no elegimos, sino que nos es impuesta desde los centros de poder mundial.

2. La identidad de una cultura no se consolida en algunos años o décadas, dado que es la resultante de largos procesos históricos.

Tampoco depende en forma exclusiva de la incorporación mecánica de determinados rasgos provenientes de las músicas aborígenes, populares folklóricas o urbanas, sino que tiene que ver fundamentalmente con la “continuidad de los procesos culturales”; la misma, por decantación, va definiendo el perfil de una “tradicción” (término muy evitado en ocasiones por asociárselo a la idea de “conservadurismo” o pensamiento conectado a ideas y prácticas “pasadas de moda” o “anticuadas”; bien entendido su significado y su real alcance, “tradicción” implica continuidad de un proceso cultural asentado sobre bases sólidas y que presenta rasgos profundos de personalidad que se mantienen más allá de los aspectos cambiantes de los productos de la cultura en cuestión, en función de las mudanzas implicadas por el devenir histórico). Por lo tanto, el afianzamiento de ciertas líneas de “continuidad cultural” –que nada tienen que ver con la reproducción académica de modelos, sino que hacen a la caracterización de una cultura, en el sentido más amplio– es lo que realmente determina las particularidades profundas que tienen que ver con la definición de una “identidad” –única e inconfundible– para un contexto cultural.

<sup>2</sup> Reconozco y admiro, sin embargo, la excelencia de determinados aportes que aparecen insertos en el proceso de “globalización” (tales como la posibilidad de mantener una comunicación inmediata y fluida con cualquier punto del planeta, o la fascinante disponibilidad de información a la que es posible acceder). Pero es necesario deslindar estos aspectos de aquellos otros ligados a la generación de una masificación y una despersonalización que tiende a sumergir en el anonimato a los rasgos de personalidad de los diferentes núcleos culturales; los mismos van siendo reemplazados por los “rasgos impersonales de la gran aldea”, determinados por quienes comandan el proceso “globalizante”.

3. Toma de conciencia, por parte de quienes pertenecemos a dicha cultura, de que, en realidad, es absolutamente utópico realizar tomas de posición meramente conceptuales, que entran en absoluta contradicción con el terreno práctico; a la hora de estudiar los productos musicales concretos, volvemos –por enésima vez– a poner nuestros oídos y nuestros ojos, de modo exclusivo, o casi exclusivo, sobre las músicas de allende los mares, a modo de referencia fundamental sobre la cual apoyar nuestra actividad creativa.

Creo seriamente que hasta que no aprendamos a “predicar con el ejemplo” –y terminemos de dejar sistemáticamente de lado la casi totalidad de la producción creativa de Latinoamérica como referente fundamental para un conocimiento cierto de las “líneas de continuidad cultural” que se tejen por debajo de los procesos históricos– no podremos integrar lo conceptual y lo práctico-creativo como partes indisolubles de una misma realidad, que nos permita hablar de nuestra “identidad cultural” como un hecho que se apoya en vivencias, y no en utópicas declaraciones teóricas y/o en prácticas que no pasan de referenciarse en tal o cual “moda”, más o menos casual y momentánea.

Por lo tanto, al considerar la *Cantata para América Mágica*, de Alberto Ginastera, no lo hago, ni desde el ángulo de un análisis exclusivamente técnico-musical de la obra, ni desde la presunción de que con una obra de estas características el compositor resuelve el problema de la identidad cultural en la creación musical de Latinoamérica, brindándonos algún tipo de “fórmula segura”, por medio de cuya aplicación los compositores podemos tener la certeza de que nuestra música tendrá alguna clase de sello de garantía con respecto a su “latinoamericanismo”.

Me interesa, en cambio, considerar la obra desde el punto de vista de su aporte creativo, en el momento histórico en que fue escrita, y en función de la posición estética del compositor, e incluir diversas consideraciones respecto de su conexión con el tema de la “identidad cultural” en la creación musical de Latinoamérica.

Para ello, no presentaré un análisis detallado de la misma, sino que iré señalando, para cada movimiento, algunas características técnicas y/o estéticas que me resultan de importancia en cuanto a su relación con los aspectos señalados.

### Consideraciones generales

1. La *Cantata para América Mágica* (escrita para soprano dramática y orquesta de percusión, con 16 ejecutantes) se presenta como un tipo de obra en la cual el compositor juega permanentemente con una búsqueda de “integración” (o, por lo menos, de “convivencia”) entre ciertos factores que remiten de manera

directa a los aportes de la cultura musical europea de la década del '50, y otros que se remontan a las músicas étnicas de Latinoamérica (particularmente de raíz aborígen).

De este constante proceso dual (excelentemente manejado por el compositor), resulta una forma sonora de interés expresivo-musical, donde la coexistencia misma de rasgos de distinta procedencia cultural colabora a mantener un alto grado de “tensión dinámica”<sup>3</sup> a lo largo de la composición.

2. En lo referente al instrumental empleado, es de interés señalar:

a. La inclusión de algunos instrumentos pertenecientes al repertorio organológico latinoamericano (cajas, tambores de madera, chocalho, sistro, güiro).

b. Utilización de los pianos, ya sea como fuentes sonoras “percusivas”, para crear sonoridades “envolventes” –a través de trémolos, “acciacaturas”, diversos tipos de “ostinatos” rítmico-melódicos– y para generar –junto con los idiófonos de metal– largos “transientes de extinción”, luego de ataques “duros” a cargo de diversas combinaciones de instrumentos (por ej.: 1er. movimiento, c. 69).<sup>4</sup>

Así, los pianos quedan integrados como parte de la orquesta de percusión, sin asociarse prácticamente con los usos más “convencionales” del instrumento.

c. El empleo, sólo en los movimientos 2º y 3º (y escasamente en el 4º), de los pianos que por momentos presenta una tendencia hacia lo lineal. En el caso del 2º movimiento, esto ocurre en forma discontinua, y siempre integrando el timbre del piano dentro de la totalidad de la textura (Ver 2º movimiento, cc. 1-6); y en el 3º movimiento, entre los compases 89 y 107 –donde duplica la voz– formando parte de una textura polifónico-monorrítmica (Ver 3º movimiento, cc. 89-93).

3. Otro punto que considero de interés para una posterior reflexión es el empleo que hace el compositor de textos con un contenido indigenista latinoamericano explícito, en tanto referente extramusical relativo a la “pertenencia cultural” de la obra.

Pasaré ahora a realizar algunas consideraciones acerca de cada uno de los seis movimientos, de los cuales el cuarto es puramente instrumental:

<sup>3</sup> Denomino así a la “situación resultante de la interacción entre procesos multidireccionales que obran en forma simultánea en el interior de una forma sonora”. Para un tratamiento completo del tema, remito al lector a mi artículo “La consideración de las tendencias múltiples (asociativas-disociativas) en el análisis musical” en *La música en el tiempo*, Serie 5, 1, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 1992.

<sup>4</sup> Se mencionan los compases según la partitura editada por Barry & Cia (NdE).



Se trata, por otra parte, de un movimiento de la obra que presenta una organización serial rigurosa, dentro de la cual las alturas son manejadas, en la mayor parte del mismo, en base a segmentaciones de la serie de 12 notas.

La textura presenta un tratamiento de la escritura instrumental que se asocia con los planteos del serialismo "puntillista" (microestructuras discontinuas distribuidas a través del espacio sonoro); en tanto la voz se destaca a modo de figura sobre dicho "fondo" (en el sentido gestáltico del término) y configura unidades con un alto grado de continuidad siguiendo la articulación determinada por el texto (ver 2° movimiento, cc. 19-22).

### 3° Movimiento:

La organización de las alturas en la parte vocal es un referente evidente respecto de una búsqueda de asociación con determinados tipos de músicas étnicas latinoamericanas, pues está manejada a través de la jerarquización de la combinación interválica de 3ra. menor + 2da Mayor, en tanto interválica estructural derivada de los sistemas pentáfonos. El compositor va empleando dicha combinación interválica en diversas combinaciones de alturas a lo largo del movimiento.

Por otra parte, utiliza grupos fijos de alturas con reiteraciones múltiples de breves microestructuras (tanto en la voz como en los instrumentos) para caracterizar las diversas unidades formales de nivel intermedio; ello contribuye a evidenciar un tipo de construcción de la forma basado en la yuxtaposición de unidades diversas, a modo de "bloques" constitutivos de la totalidad morfológica (ver 3° movimiento, cc. 63-67).

Este procedimiento –que por otra parte es utilizado a través de todos los movimientos de la obra– se relaciona con los siguientes aspectos:

- enfatización de los estados de "movilidad no-evolutiva" (o sea, movilidad que se maneja en forma reiterativa dentro de un repertorio paramétrico muy restringido);
- tendencia –en función de lo expresado– a eliminar las interrelaciones de tipo "causa-efecto" a nivel sintáctico, dado que cada unidad formal (si bien interrelacionada siempre con las demás) funciona a modo de "ámbito cerrado" en determinados aspectos (por ej.: los microgrupos de alturas a los cuales me he referido), tendiendo así a evitar los procesos de "continuidad elaborativa".

#### 4º Movimiento:

La forma está basada en un estricto esquema simétrico bilateral –tanto en duraciones como en alturas– cuyo eje de retrogresión está ubicado en el compás 134 (Ver 8a: 4to movimiento, cc. 124-134; 4to movimiento, cc. 135-147).

El movimiento comienza en un tipo de campo rítmico no-pulsante dentro del cual va apareciendo paulatinamente –a través de sucesivas interpolaciones– la rítmica pulsante. Esta última, juntamente con una textura de tipo polifónico-monorrítmico, llega a dominar como campo rítmico desde el compás 117 hasta el 133; se produce luego (a partir del compás 135) una “modulación de campo rítmico” en sentido contrario (pulsante no-pulsante) hasta el final del movimiento (ver 4º movimiento, cc. 222-234).

En cuanto a las alturas, están manejadas rigurosamente según la serie básica de la obra, trabajada por segmentación.

Este movimiento, al ser puramente instrumental, no presenta alusiones extramusicales de tipo “latinoamericanista”, tal como ocurre en el resto de la obra por vía del texto.

#### 5º Movimiento:

Está construido en base a una serie de reiteraciones transformadas de los contenidos de la primera unidad macroformal (compases 1-17), la cual se caracteriza por los siguientes tipos de estructuras sonoras:

- puramente instrumental, con empleo constante y generalizado de trémolos (ver 5º movimiento, cc. 1-4).
- línea vocal melismática de la voz, sobre la estructura instrumental señalada anteriormente, que se mantiene con una densidad polifónico-tímbrica mucho menor (ver 5º movimiento, cc. 5-13).
- línea silábica de “canto hablado” –al modo de un “recitativo”– sostenida por un trémolo de timbal (ver 5º movimiento, cc. 14-17).
- complejo simultáneo reiterado en los timbales (ver 5º movimiento, cc. 18-21).

Nuevamente –y construyendo una forma basada en la reiteración de un conjunto de interrelaciones estructurales–, el compositor tiende a evitar los procesos de “elaboración discursiva”, típicos del pensamiento neoclásico nacionalista en la música europea de la primera mitad del siglo XX, tendencia a la cual indudablemente adhiere Ginastera en las etapas anteriores de su producción.

Por lo tanto, se hace evidente aquí (como también en el movimiento siguiente de la obra) la búsqueda de conexión con una concepción del tiempo que se acerque más a la “no-evolutividad” de las músicas aborígenes, en tanto que el

tratamiento de las alturas y las texturas marca la conexión con el pensamiento musical europeo de las décadas del 50 y 60 –por una parte– y con la composición de masas sonoras con función espectral, por otra.

#### 6º Movimiento:

La forma –de modo similar al movimiento anterior– está construida en base a reiteraciones transformadas de la macrounidad formal originaria, dando lugar a un esquema comparativo de tipo A1 - A2 - A3 (la unidad formal de origen está comprendida entre los compases 1 y 43) (ver 6º movimiento, cc. 1-18).

Por otra parte, hay un retorno de los “polirritmos integrados”<sup>5</sup> del 1er. movimiento, también en parches y tambores de madera. (ver 6to movimiento, cc. 37-42)

En la parte vocal, el uso de las “acciacaturas” produce, sin duda, una asociación con el “kenko” de la baguala del noroeste argentino; por lo tanto, es de interés señalar la integración de lenguaje que busca el compositor, a través de la incorporación de este recurso derivado de determinadas músicas étnicas a un perfil melódico que sigue los lineamientos de los lenguajes atonales. Por otra parte, dichos componentes ornamentales se proyectan –independizados– a la parte instrumental, donde generan una textura que se asocia con determinadas tendencias del serialismo “puntillista” de la música europea del siglo XX [ver 6º movimiento, c. 1-18].

Otro punto importante en cuanto a la línea vocal es que va procediendo por eliminación paulatina, desde un repertorio que utiliza prácticamente el total cromático, hasta el empleo de 3 alturas (sol-re-la) que forman parte de una pentafonía implícita que aparece desde el comienzo del movimiento. (ver 6to movimiento, cc. 140-146)

#### Tratamiento del texto

A través de los diversos movimientos se van estableciendo diferentes tipos de conexiones entre las “tendencias significativas” del texto y el tipo de “interpretación musical” de las mismas (si bien los comentarios que siguen están necesariamente basados en consideraciones que parten fundamentalmente de mi pensamiento personal al respecto –con toda la carga subjetiva que ello implica–, considero importante enunciarlos, pues no dejan de constituirse en

<sup>5</sup> Polirritmo integrado: tipo textural, donde coexisten en simultaneidad varias líneas rítmicas diferentes, presentando una macro o micro unidad de pulsación en común.



un aporte en lo referente al estudio de la interrelación texto-música, dentro del tema central de este artículo).

### **1º Movimiento:**

El poema presenta un contenido que implica ruego, deseo, pedido ferviente a los dioses. Es ruego, es imploración, pero con el temor y la angustia de no ser escuchado.

La línea vocal trabaja empleando casi constantemente “acciacaturas”, las cuales producen un estado de alta inestabilidad melódica y rítmica. Esto resulta un reflejo directo de la situación de expectación y angustia ante la oscuridad irremediable que se cierne sobre una cultura, planteada por el texto.

La frase “Que amanezca, que llegue la aurora” (que aparece dos veces: la primera, abriendo una macrounidad formal del movimiento –c. 44– y la segunda, como cierre del mismo, en c. 69) presenta una estabilidad rítmica mucho mayor; por otra parte, las “acciacaturas” –en tanto factores de inestabilidad– tienen una aparición mínima. El punto “clímax” de la línea vocal ocurre sobre la palabra “luz” (con intensidad *fff* y un “tutti” instrumental), a modo de ruego exaltado y esperanza de salida de las tinieblas.

### **2º Movimiento:**

La escritura musical de la línea vocal es fundamentalmente silábica, a excepción de los dos largos melismas con los cuales se inicia la aparición de la voz.

Al respecto, es interesante hacer notar el rol de “contextualizadores expresivos” que desempeñan dichos melismas, que reflejan un estado de tristeza y lamento “más allá de las palabras”, planteado por el texto.

Luego de los melismas, que “contextualizan expresivamente” al movimiento, el tratamiento silábico en “tempo” moderado pone el énfasis en la inteligibilidad del contenido de las palabras, al modo de un “recitativo” (donde el contenido del texto va “comandando” las características de la línea melódica, para obtener una resultante altamente expresiva, donde la palabra es el factor que se impone).

Hay una relación directa entre el contenido angustioso del texto al llegar a la expresión “has partido” (c. 41-45) y su tratamiento musical: por una parte, la reiteración por tres veces enfatiza su contenido y, por otra, el descenso de la línea y la detención del movimiento en la última repetición juegan un papel fuertemente descriptivo respecto de la expresión verbal.

También hay una conexión absolutamente lineal entre el contenido de la

línea final del texto y el “casi estatismo” de la parte instrumental entre c. 47 y 55, logrado a través de la sucesión de ataques separados por largos intervalos temporales con los que concluye el movimiento.

### 3° Movimiento:

La asociación texto-música se da aquí a través de los siguientes aspectos:

En el texto:

Carácter fuerte, violento, marcada jerarquización de los aspectos rítmicos (“unidades de significado” segmentadas en una serie de grupos de pocas líneas cada uno, con líneas breves donde lo rítmico se impone fuertemente).

En la música:

Ritmo fuertemente pulsante y métrico; el estribillo (“tiembla la tierra”) juega –al igual que en el poema– un rol fuertemente articulador de la macroforma (al entrar la voz –c. 14–, luego como cierre de la 1ra. macrounidad formal vocal –c. 37-43–, y finalmente como comienzo de la última macrounidad formal de la voz –c. 89–).

La “direccionalidad” del texto hacia la palabra “sol” –como punto culminante del mismo sobre el final del poema– coincide con la última nota de la voz de soprano (Si5) como punto “clímax” de la línea, y a la vez con la nota más larga de la parte vocal en el movimiento (todo ello enfatizado –además– por el empleo de la “acciacaturas” sobre Do6, que aumentan la tensión del trozo).

Por otra parte, también confluye aquí el aumento en las densidades polifónico-tímbrica (“tutti”) y cronométrica (movimiento continuo en semicorcheas, en los pianos), desde el c. 113 hasta el final del movimiento.

### 5° Movimiento:

Aquí, el compositor trabaja en base a una diferencia muy marcada de texturas y de tratamiento vocal entre:

a. las líneas del texto que funcionan a modo de estribillo:

¡Adiós, oh cielo!

¡Adiós, oh tierra!

y

¡Oh, punta de mi lanza!

¡Oh, dureza de mi escudo!

b. el resto del texto.

El “estribillo” presenta las siguientes características en cuanto a tratamiento:

- línea vocal con alturas de afinación exacta, que se asocia con la certeza de la partida y el arribo del final irremediable.

- línea “sinuosa”, que refleja la angustia del final y la partida para siempre.
- aumento progresivo de la tensión angustiosa, por medio del crecimiento progresivo de la dinámica y la llegada a puntos “clímax” cada vez más altos, hasta alcanzar el máximo de altura, dinámica y tensión dramática sobre el Sib5 al comienzo de c. 29.

La parte instrumental está trabajada fundamentalmente en base a “trémolos”, y crea un “fondo” que presenta una doble característica: por un lado, una tendencia a la inmovilidad (en función del juego de recurrencia restringida de alturas que plantea el procedimiento empleado), y por otra, una intensa movilidad interna (debida a la alta velocidad con que se alternan las alturas componentes del trémolo).

Sobre dicho “fondo” (que refuerza plenamente el carácter angustioso y de creciente desesperación que plantea el texto), la línea vocal se destaca fuertemente (a modo de “figura”, según el empleo gestáltico del término), reforzándose así su fuerza dramática en el contexto.

Las líneas del texto no pertenecientes al “estribillo” están planteadas musicalmente de acuerdo con las siguientes características:

- empleo de la técnica del “canto hablado”, la cual –en función de su imprecisión en afinación y su ambigüedad entre el canto y el habla– se asocia perfectamente con el estado de desesperanza, falta de referencia e interés en la vida, al que alude el texto.

- la rítmica (amétrica y “senza tempo”) también se condice con la “falta de referentes y finalidades” sobre la que gira constantemente el texto poético.

- el movimiento constante en semicorcheas (tratadas silábicamente) apunta a marcar (a través de la monotonía de duraciones, pues las corcheas –en tanto duraciones diferentes– sólo aparecen como factores de articulación de nivel intermedio dentro de cada línea de texto) el “desgaste final” de que habla el texto.

- la dirección marcadamente descendente en varias de estas unidades formales se condice también con la expresión de “cansancio”, de “final irremediable” y de “completa desaparición”.

- la voz aparece casi sola (sólo sostenida por un trémolo muy grave de timbal). Esto remarca las alusiones a la soledad, el estatismo y la muerte, y está enfatizada por la reiteración de un único complejo simultáneo en timbales, que reaparece asociado indisolublemente a cada una de estas unidades formales

del texto, resultando una expresión de lo inmutable de la situación de desesperanza y final.

#### 6º Movimiento:

Considero que algunos aspectos importantes a destacar son los siguientes:

- el empleo de “acciacaturas” en la parte vocal (particularmente en la gran macrounidad formal que va de c. 1 a 128) refuerza la expresión de “alegría lejana y expectación”, ante la convicción de que, cuando se cumpla la profecía, “ese día llegará”. A esto se suma el uso reiterado de “acciacaturas” que preceden al Re5; aparece como “punto de polarización por presencia” de la línea vocal que se asocia a la “obstinación de la profecía”, que –en tanto conjuro mágico– necesita de la repetición sostenida para lograr su eficacia. (Es interesante señalar aquí que el recurso de las “acciacaturas”, a pesar de ser el mismo que se utiliza en el 1er. movimiento, plantea una resultante expresiva fuertemente diferenciada, pues en aquel caso se trataba de una línea melódica muy “inestable”, con gran cantidad de saltos y sin puntos de polarización que funcionen como referentes. Por lo tanto, allí, las “acciacaturas” ayudan fuertemente a realzar tensión “sin punto de referencia” de la línea, y aquí las “acciacaturas” están colaborando en la jerarquización del punto de polarización, con lo cual se refuerza indudablemente la estabilidad lineal).

96|97

- también lo repetitivo “obstinado” se halla presente en la constante reiteración pulsante del Tam-Tam (1º, 2º y 3º Tam-Tam, sucesivamente) a lo largo de la macrounidad formal antes señalada (c. 1-127).

- desde el comienzo del movimiento, está presente en la parte instrumental un juego constante entre una rítmica de tipo ornamental (discontinua) y una rítmica pulsante. Esta última se impone finalmente en el c. 128 y pasará a gobernar toda la unidad formal instrumental siguiente (c. 128-136). Luego, a partir de c. 155 y hasta el final, sólo queda la rítmica pulsante, aunque bajo la forma de “leves vestigios”. ¿Hay aquí, quizás, un paralelo entre este tipo de ritmos no pulsantes que lleva, sin duda, a pensar en los tipos de rítmica de las corrientes serialistas y puntillistas de la música europea, y los ritmos fuertemente pulsantes que se asociarían más bien con una parte importante de las músicas étnicas de Latinoamérica? No puedo responder a la pregunta; pienso que quizás la reflexión puede haberme conducido demasiado lejos, pero –nuevamente– considero que es válida la colocación, pues hace al tema y a la posición estética del compositor en esta etapa de su labor creativa.

- la “base pentátona implícita” que recorre la línea vocal a lo largo del movi-

miento (haciéndose paulatinamente más evidente) representa, sin duda, un fuerte elemento de conexión con la "cultura de origen", la cual continúa corriendo subterráneamente, por debajo de las características impuestas por la cultura dominante.

• las líneas finales del texto: "¡Callará la sonaja, callará el atabal!...", etc., que representan una reminiscencia de la "realidad sombría" y de la "soledad", aparecen planteadas en la voz como notas muy graves y oscuras, el paso gradual desde "nota cantada" a "canto hablado" y finalmente a "susurrado".

### Conclusiones

Enumero a continuación determinados factores que me resultan de importancia en cuanto a la conexión de la obra con el tema de este trabajo:

La obra conjuga rasgos provenientes de:

- a. el pensamiento neoclásico (sobre todo, en cuanto a la macroarticulación formal en bloques muy definidos y la predominante rítmica fuertemente pulsante).
- b. técnicas asociadas con el serialismo (dodecafónico e integral).
- c. técnicas derivadas del serialismo "puntillista" particularmente en el 2º movimiento y el comienzo del 4º.
- d. músicas de raíz aborígen latinoamericana (como los segmentos pentáfonos basados en una interválica de 3º menor + 2º mayor, el tratamiento de los ornamentos en la voz, los tipos de rítmicas pulsantes en "ostinato" –desarrolladas polítimbricamente– y las polarizaciones por presencia).

Lo planteado en el punto anterior me lleva a reflexionar sobre el hecho de que procedimiento técnico –por una parte– y lenguaje –por otra– son factores que, si bien se mantuvieron indisolublemente asociados durante la mayor parte de la historia de la música occidental, no tienen por qué ser mantenidos eternamente en dicha simbiosis como "garantía" de la obtención de un producto creativo auténtico.

La Cantata para América Mágica nos muestra un caso de disociación de los procedimientos técnicos respecto de sus contextos originales (particularmente, en el caso de las técnicas relacionadas con el serialismo, y no tanto en cuanto a los elementos derivados de las músicas étnicas latinoamericanas), y un nuevo "re-armado" que genera indudablemente sus propias constantes en cuanto lenguaje compositivo.

En el caso del 4º movimiento, la ausencia de texto, en tanto "referente latinoamericanista" explícito, hace que el mismo no presente alusión explícita

al problema de la “identidad cultural”, si éste es considerado exclusivamente desde el punto de vista de la referenciación directa folklórico-aborigen.

Una situación como ésta –por otra parte– me hace retornar a lo que planteaba al comienzo de este trabajo, respecto de que la búsqueda de identidad cultural no pasa únicamente por el empleo –más o menos anecdótico– de alusiones a las músicas étnicas, sino que debe apoyarse en la mirada profunda a toda la producción creativo-musical latinoamericana. Así, tan válido y necesario es estudiar a H. Villa-Lobos, como a S. Revueltas, J. C. Paz, C. Chávez, J. M. Nunes García, y tantos otros, que hacen a la edificación de nuestra cultura musical.

Y volviendo –para finalizar– a la *Cantata para América Mágica*, de A. Ginastera, creo que una obra como ésta resulta sumamente representativa de lo que es nuestra realidad latinoamericana en tanto cultura, que se halla basada en la mezcla, la diversidad, la coexistencia de situaciones que nada tienen que ver con utópicos purismos. Mientras no tomemos conciencia concreta de esta situación y busquemos sentirnos continuidad de la cultura europea, de un latinoamericanismo aborigen y de los representantes típicos del mundo “globalizado”, continuaremos a tientas tratando de ser algo que –muy profundamente– sabemos que no somos.