

Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano.

Gabriel Castillo Fadic

El problema de la identidad sigue siendo, en América, un hoyo negro hacia el que convergen ineluctablemente expresión musical y teoría musicológica. Convergencia compleja si se considera, además, que ambas nociones son en la práctica indisociables: si la teoría musicológica nace del relato motivado por una expresión musical que le suponemos anterior, no es posible, a su vez, identificar ninguna expresión musical fuera del relato que la teoría musicológica establece para legitimar su existencia. Dicho de otro modo, la identidad de un fenómeno musical –su estructura, su textura, sus límites— está determinada, en la base, por la identidad que le ha asignado previamente el relato musicológico; por el nombre que le otorga, pero también por la manera de nombrar. Relato musicológico y expresión musical están entonces situados en una relación de perfecta reciprocidad. ¿Solamente?

No, si se da a la noción de relato una significación más extensa y menos sistemática que la que la tradición disciplinaria¹ autorizaría. Si relato musicológico es toda forma de representación de un fenómeno musical, tal representación es, simultáneamente, expresión musical y relato musicológico. Diremos, por consiguiente, que relato musicológico y expresión musical poseen, al mismo tiempo que un vínculo de reciprocidad, una relación de identidad. ¿Puede establecerse una teoría crítica de la música americana, de su “identidad”, sin tomar en cuenta esta dualidad compleja?

Antes que violín o rabel, antes que rabel o pifilca, todavía antes que “universal” o “localista”, que folclorista o “cultista”, que futurista o “paseísta”, que popular o populachero –¿o populista?–, antes aún que la oralidad o la escritura, antes, mucho antes que estas y otras antinomias incompletas, inexactas o fuera de contexto, se dibuja en América un vacío epistemológico profundo que no alcanza a llenarse con los aciertos marginales de la musicología histórica y de la etnomusicología. Vacío que denuncia, a contraluz, la ausencia persistente, en este fin de milenio, de una teoría crítica adecuada a la comprensión de los fenómenos musicales tal como estos acontecen en la inmediatez territorial de la cultura.

¿Fenómeno musical? ¿Inmediatez territorial? ¿Y por qué no hablar lisa y llanamente de “música latinoamericana”? En realidad, porque el sólo uso de tal construcción idiomática supone ya varias afirmaciones muy difíciles de asumir teóricamente. Supone, primero, la realidad de lo “latinoamericano” como un espacio social homogéneo. Al menos lo suficientemente homogéneo como para convertir su especificidad en un adjetivo capaz de calificar adecuadamente, a su vez, la especificidad de la música aludida. Supone, segundo, también, la homogeneidad de la música así especificada como latinoamericana.

En la práctica, ciertamente, quienes utilizan la noción de música latinoamericana están muy lejos de atribuirle una identidad tan irreductible como la que se desprende del puro gesto de habla. La homogeneidad del concepto no es tal desde el momento en que sólo sirve para contener un sinnúmero de sub-identidades, divisibles a su vez, hasta el infinito, en otras sub-identidades:

¹ Fundamentalmente la musicología histórica y la etnomusicología, pero también la estética musical, la historia del arte y, en general, las ciencias sociales consagradas al estudio de la producción simbólica.

música mexicana, música peruana, música chilena, o bien, música chilota, música altiplánica, música rural, música urbana, o bien, música callejera, música de salón, etc. La especificidad de cada una de estas categorías no es absoluta, sino relativa. Si su identidad es homogénea respecto de la identidad mayor que la contiene, esta se vuelve heterogénea respecto de las identidades menores contenidas a su vez en ella. Diremos, en consecuencia, primero, que la identidad de un espacio social es indisociable de la categoría cultural que se utiliza para designarla y, segundo, que tal identidad no es teóricamente problematizable sino como una dualidad dinámica de lo Uno y de lo Otro o, dicho de otro modo, como una relación compleja entre un principio de identidad y un principio de alteridad. Recurramos a ejemplos que tengan una carga topográfica menos acentuada, como “música clásica”, “música docta”, “música de masas”, o “música popular”. El fenómeno aquí se repite. En la sola categoría “popular” caben muchas otras identidades: la de la clase social, la de la “etnia”, la de la pobreza, la de lo mediático, la de “lo masivo”, la de lo marginal, la de “lo oprimido”, sin mencionar el problema de la sub-identidad por función: ¿Música popular es música del pueblo? ¿Y si es así, la que el pueblo produce o la que el pueblo consume?² Cualquier tentativa por abordar teóricamente una problemática musical, delimita entonces, nombrando, un espacio social que se representa como una identidad cultural. Pero, si como concepto tal representación requiere de una identidad, ésta no es directamente endosable al espacio social que designa.

No se trata entonces únicamente de un problema de lenguaje. La crítica del método³ no se reduce a desenmascarar las debilidades o incongruencias técnicas por las que se asigna erróneamente una identidad a un fenómeno musical determinado. Ella obliga, también, a construir un discurso teórico que asuma, aunque sea por refracción, *a contrario*, el conjunto de identidades que el relato musicológico no ha sido capaz de asignar y que permanecen, por ello, en la sombra del espacio social. Llevada al plano de la realidad, una teoría crítica de la música americana enfrenta un objeto doble: por una parte, las modalidades según las cuales el relato musicológico construye una identidad musical; por otra, la manera en que la expresión musical, como relato, ha construido o ha participado históricamente en la construcción de una identidad social.

La conformación de “sujetos colectivos” o de “sujetos sociales” ha estado estrechamente ligada, en las sociedades iberoamericanas del siglo XX, a modalidades extremas de representación de relaciones de identidad y de alteridad al Occidente moderno. Durante algunos periodos históricos, aunque con un cierto desfase según el país del que se trate, la tendencia a la constitución de verdaderas “personalidades culturales” o “nacionales”, coordina la voluntad concertada de las instituciones políticas y de las formaciones sociales. Tal voluntad posee un correlato simbólico, a partir del cual se vislumbra, a su vez, el conflicto de poder de representación en el que formas artísticas específicas adquieren su función y su estatuto. La conformación de sujetos colectivos es particularmente explícita durante los regímenes autoritarios y populistas. Gran parte de las “tradiciones nacionales” son entonces inventadas, establecidas y legitimadas. Éstas poseen la capacidad de ligar ciertos módulos simbólicos, de origen determinado, a fórmulas literarias, cuyo reciclaje da origen a versiones sintéticas, despaternalizadas, que se expresan bajo la forma inconsciente de una programática colectiva.

El movimiento de selección del sujeto colectivo se hace tanto en la producción de arte como obra como en el folclorismo, mientras que el conflicto dialéctico entre sus dos formas

² Cf. Mikel Dufrenne, “L’art de masse existe-t-il?”, *L’art de masse n’existe pas*, Revue d’Esthétique n° 3/4, Union Générale d’Editions, 1974.

³ Método, en el sentido de epistemología, y no en el sentido de técnica, tan corriente en las ciencias humanas anglosajonas.

equivalentes se expresa siempre como identidad a combinatorias de cuatro alteridades extremas, que no son sino una: lo occidental, lo popular, la antípoda y el pasado. El sujeto que enuncia – volveremos al punto más adelante— construye su otro radical en relación a uno o varios de estos cuatro planos.

Que la teoría musicológica se adapte a los fenómenos musicales significa, por consiguiente, que esta debe poseer un alcance crítico respecto de su objeto directo, la expresión musical, pero igualmente metacrítico respecto de las fuentes científicas tradicionales⁴ que poseen un rol activo en la selección política identitaria. No es el rigor con el que tales fuentes han establecido el inventario de las obras “cultas” o el origen étnico de usos tenidos por folclóricos, que se pretende aquí poner en cuestión, sino su extraordinaria incapacidad de relacionar tales manifestaciones con su contexto inmediato y de definir así su estatuto simbólico respecto de funciones históricas y sociales específicas.

América como representación

En la idea de América han confluído, de manera paradigmática, las nociones de identidad y de alteridad. Se han cruzado y confundido en ella, representaciones sociales extremas del Otro y de Sí mismo. Que haya sido nombrada *Indias* por los españoles hasta fines del siglo XIX no es una simple perpetuación en el lenguaje corriente del error de Colón, que creía haber alcanzado la costa este de la China. Como gesto histórico encarna la incapacidad de nombrar lo que se revela como una otredad radical, sino a partir de una proyección de sí. Se trataría a penas de un juego de palabras prolongable al infinito como las imágenes de dos espejos puestos uno frente a otro, si no fuera porque la relación entre ambos términos, “lo uno” y “lo otro”, ha sido también una relación de poder que los vuelve asimétricos. En el origen de tal relación, que se inaugura con el Descubrimiento, se sitúa el instante que da derecho de existencia al concepto mismo de modernidad. Europa tenía que enfrentarse a Otro que Sí misma para abandonar su condición local y periférica respecto de las sociedades mediterráneas y orientales, y poder así convertirse en el centro de un nuevo sistema mundial. Éste último es anterior a la conciencia moderna, en la que el *ego cogito*, que permite su enunciación, es también un *ego conquiro*. La modernidad no es válida como conciencia puramente intraeuropea, sino como conciencia europea del control de Otro, que ella violenta y que ella vence. Ésta adquiere validez, por el contrario, cuando Europa puede enunciarse a sí misma como un “ego descubridor, conquistador, colonizador, de la Alteridad constitutiva de la propia modernidad”⁵.

La paulatina toma de conciencia de éste ámbito de problemas da origen en el curso del siglo XX, en la mayoría de los países americanos, a una reflexión fecunda pero fragmentaria, y a menudo sin continuidad⁶. Ésta surge de la voluntad de generar un discurso sobre la realidad

⁴ Poco proclives a la crítica y a las controversias epistemológicas, este género de trabajos toma prestado a menudo sus útiles de investigación a la historiografía romántica o a la sociología funcionalista, ignorando todo particularismo cultural. Así, no sólo debilita el valor de su discurso, sino que además suprime la contribución que un diálogo con otras disciplinas al interior de las ciencias humanas americanas, tales como la filosofía, la antropología cultural, la teoría de medios o incluso la teología -en las que el discurso crítico ha alcanzado un cierto desarrollo-, puede aportar a una teoría del arte autóctona.

⁵ Enrique Dussel, *1492 : L'occultation de l'autre*, Paris, Les Éditions Ouvrières, 1992, p. 5.

⁶ Con un precedente en el pensamiento de los ideólogos políticos del siglo XIX, al menos desde Simón Bolívar (1783-1830), y una continuidad en el ideario de personalidades tan diversas como José Martí (1853-1895), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) o Francisco Bilbao (1823-1865), el “pensamiento filosófico” americano se emancipa con la influencia del “circunstancialismo” de José Ortega y Gasset (1883-1955) en un contexto mundial extremadamente favorable que se perfila desde el estallido de la primera guerra mundial. La conciencia

inmediata, sin recurrir a la mediación de la tradición intelectual europea. Su primer gesto ha consistido en relativizar el monopolio epistemológico mediante el cual dicha tradición intelectual podía, todavía un siglo después de las declaraciones de Independencia, establecer una proyección nominal de su rol histórico de “colonizadora”. Al poner en tela de juicio las nociones de Indio, de Mestizo de Subdesarrollado, o la noción misma de América Latina, se dejaba igualmente al desnudo los mecanismos mediante los cuales el poder, por el sólo hecho de nombrar, inventaba su subordinado —en este caso su colonizado—, afirmando una identidad e imponiendo una condición. Tal reflexión ha seguido los caminos más diversos, cortando en diagonal la casi totalidad de los posicionamientos ideológicos y de las adhesiones políticas históricas, y ha terminado, muchas veces, por tomar conciencia de las trampas que su itinerario lógico comporta. La más difícil de eludir concierne el punto de partida de tal itinerario: ¿Cómo poner en tela de juicio el episteme a través del cual “otro” que yo enuncia mi existencia si no es a partir de este mismo episteme? ¿Y, por otra parte, cómo puede esta reflexión definirse a sí misma como “otra”, sin reforzar precisamente la estrategia por la que el poder colonial a su vez se representa a sí mismo como “origen de sentido” y al colonizado como a otro respecto de sí?

La primera proyección nominal puesta en tela de juicio ha sido precisamente aquella que sirve para designar la totalidad de la zona cultural correspondiente a América “al sur de Río Bravo” por una transmutación de su identidad geográfica. En efecto, todas sus denominaciones clásicas comportan una dialéctica interna de inclusión y de exclusión de valores que pareciera ir siempre en provecho de una identidad selectiva. Fiel a una tradición intelectual que remonta a *La invención de América* de Edmundo O’Gorman⁷ (1913-1986), Miguel Rojas-Mix⁸ (1934) mostró hasta qué punto este problema, aparentemente superfluo, podía ser central a una epistemología crítica americana. Indias, Hispanoamérica, Indo-América y aún Indo-Afro-Ibero-América, según

“latinoamericanista” experimenta, grosso modo, a lo largo del siglo XX, dos grandes sacudidas que la hacen poner en tela de juicio el paradigma de Occidente, hasta entonces inamovible. Estas se sitúan a los dos extremos de los 30 años de conflicto que conoció Europa entre 1914 y 1945. La primera, que comienza con el clima de guerra anterior a 1914, marca el fin de la creencia en el positivismo d’Auguste Comte, que intelectuales americanos se habían libremente apropiado en el curso del siglo XIX y que habían reformulado en un discurso de sostén de las corrientes republicanas liberales. Se trata también aquí de un cuestionamiento a la buena fe de las naciones modelos, europeas, en su disposición para favorecer una tutela humanista de las zonas marginales que quisieran adherir al “proyecto” occidental. Este período de toma de conciencia de la “decadencia de Occidente” develado por Oswald Spengler con una influencia mucho más determinante para los intelectuales americanos que para los europeos, abrió un paréntesis en la dependencia americana, al menos, hasta el término de la segunda guerra mundial y coincide, grosso modo, con la constitución de los grandes proyectos políticos populistas. En esta crítica a la capacidad de Occidente de administrar el proyecto positivo se inscriben, entre otros, el mesianismo mestizo de José Vasconcelos o de Víctor Raúl Haya de la Torre, el “ariélismo” de Rubén Darío y de José Enrique Rodó, y de ella se inspirará el primer Leopoldo Zea, el de *América Latina en la historia*. La segunda sacudida se sitúa después de la segunda guerra mundial. Su condición externa se caracteriza por un sistema de subordinación mundial dominado por Estados Unidos, país que releva de su rol a las antiguas potencias coloniales europeas, y se manifiesta como una reacción crítica a la penetración generalizada de modelos funcionalistas en las ciencias sociales. El cuestionamiento que se genera es menos explícito que el primero, pero más profundo. A la diferencia de las primeras tendencias críticas, ésta no se contenta con denunciar la falta de fidelidad de las sociedades hegemónicas al programa social evolucionista de una razón afirmativa. Ella pone en tela de juicio esta razón en sí y, en consecuencia, intenta su deconstrucción para proponer una alternativa. Habría que situar en esta tendencia a la Filosofía de la Liberación de la escuela argentina y sus vertientes teológicas, como el discurso de Enrique Dussel o de Leonardo Boff, el Leopoldo Zea de *Discurso desde la marginación y la barbarie* o la búsqueda de un *logos* americano específico que encontró adeptos en todo el continente. Para mayores detalles consultar: Gabriel Castillo Fadic, “América Latina como aporía: las estéticas nocturnas”, *Aisthesis* 31, Santiago, Universidad Católica, 1998.

⁷ Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

⁸ Miguel Rojas-Mix, *Los cien nombres de América*, Barcelona, Lumen, 1991. Consultar también del mismo autor, *América Imaginaria*, Madrid, Lumen, 1992.

la fórmula de Carlos Fuentes, no eran nombres verdaderamente neutros sino maneras diferentes de afirmar una unidad cultural cuya existencia real es discutible. Más allá del crédito que el mundo occidental central parece atribuir a la noción mediática de América Latina⁹, ésta no es capaz de contener el referente concreto que se supone encarna sino como una identidad negativa. Pierre Vayssière destacaba con justa razón que esta designa mucho más “todo lo que no es, en el Nuevo Mundo, la América anglo-sajona, blanca, desarrollada, la única América «legítima» según la opinión (pública)”¹⁰. De ahí el uso abusivo del término «Americano» que se hace en la mayoría de los países industrializados como si no pudiera aplicarse más que a los ciudadanos de Estados Unidos “los otros no siendo más que «spanish» o «latinos»”¹¹.

Por lo demás, esta América que se dice latina —así como su música— representa en sí misma un objeto de estudio demasiado vasto, una constelación de mundos demasiado compleja y, como idea, un concepto demasiado extenso como para ser definida a través de un supuesto rasgo común. Ella es menos una totalidad cultural que una agrupación de países muy diversos con un ritmo histórico propio. Si tales países hablan (más o menos)¹² la misma lengua, estos desarrollan la palabra al interior de territorios muy aislados los unos de los otros, por la geografía y por la falta de redes de comunicación satisfactorias. En cambio, si poseen una unidad, es más bien por el lado de sus impedimentos que hay que buscarla: pobreza, militarismo, endeudamiento, dependencia económica, son términos que no hacen una identidad pero que marcan una comunidad de destinos. He ahí por qué las perspectivas de una investigación que concierna el estatuto de las sociedades americanas no sajonas, en relación al mundo y a ellas mismas, deben permanecer más acá de una “tipología” de caracteres nacionales o de la detección de un «alma» continental. “La mejor y más verdadera parte de un pueblo es sin duda mucho más lo que no se deja integrar al sujeto colectivo y, en lo posible, le resiste”¹³, afirmaba Adorno en otro contexto, aunque en el nuestro tal idea no podría ser más acertada.

No se trata entonces de encontrar una identidad sino de comprender cómo, por quién y por qué ha sido esta búsqueda. ¿Cuáles son los mecanismos y las motivaciones que sitúan la cuestión de la identidad en la base de todas las interrogaciones que han conducido el pensamiento en los antiguos dominios ibéricos desde su independencia y también, de modo indirecto, de todos los proyectos de sociedad que perfilan su historia? ¿Por qué camino puede intentarse la descripción y la explicación del conjunto de realidades socio-históricas americanas que ha permitido situar, en el fondo de los mecanismos de autorepresentación y de autoconfiguración, un cuestionamiento identitario?

Es verdad que el mismo problema puede ser planteado para todas las zonas culturales del planeta; y cada vez más, considerando que la intercomunicación mediática global acelera la necesidad de “repliegue de cada uno sobre su territorio, sobre lo que hace su diferencia”¹⁴. ¿Pero, para una misma pregunta, una misma respuesta? Ciertamente no. No hay mejor antídoto para las

⁹ La idea de la “latinidad” americana posee su origen en el programa de expansión geopolítica francés del Segundo Imperio (1863-1867).

¹⁰ Pierre Vayssière, *L'Amérique latine de 1890 à nos jours*, Paris, Hachette, 1996, p. 3.

¹¹ Ibid.

¹² Numerosos son ya los trabajos que desmontan los mecanismos autoritarios mediante los cuales la Real Academia Española de la Lengua administra una pretendida unidad lingüística en los países americanos. Consultar, por ejemplo, Angel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984 y Luis Fernando Lara, *Dimensiones de la lexicografía*, México, El Colegio de México, 1990.

¹³ Adorno Theodor W., “Réponses à la question: Qu'est-ce qui est allemand?”. In *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984, p. 220. Traducción de Marc Jimenez y Eliane Kaufholz.

¹⁴ Jean-Marie Benoist, “Facettes de L'identité”. In *L'identité*. Publicación del seminario interdisciplinario dirigido por Claude Lévi-Strauss, Paris, PUF, 1987, p. 14.

identidades culturales selectivas, impuestas, que la reivindicación de la diferencia. Desenmascarar la violencia que los sujetos sociales ejercen contra los sujetos individuales no impide, sino más bien requiere, sustituir la búsqueda de una identidad homogénea por el intento de comprender la heterogeneidad, la multiplicidad de la especificidad cultural, las modalidades de uso de los útiles de civilización, la peculiaridad de las respuestas existenciales a las limitaciones materiales, la demarcación de un centro y de un territorio¹⁵, los gestos de resistencia a la trama fina de constricciones externas y, finalmente, su sedimentación simbólica: sedimentación sincrónica en un sistema social de sentido y sedimentación diacrónica en un itinerario histórico; en otras palabras, sedimentación simbólica en un imaginario social.

La “vida musical americana”, en el sentido propio del término, está conformada por el conjunto de relaciones que mantienen entre sí fenómenos musicales que poseen diferentes lógicas formales, diversas funciones sociales, y que responden a una gran variedad de sistemas de sentido culturales. Dicha “vida musical”, sus razones de ser y sus formas sociales, está directamente concernida por la manera en que el pensamiento americano ha intentado reformular sus útiles epistemológicos. De ahí la pregunta que nos guía en el curso de esta reflexión : *¿Qué discurso teórico hay que desplegar, para qué música, en una zona cultural en que el pensamiento crítico ha nacido precisamente del cuestionamiento de la capacidad del Occidente moderno de ser el único referente de valores y de modalidades de enunciación?*

Nuestra hipótesis de trabajo ha sido la siguiente: la diversidad de funciones musicales simboliza la presencia de numerosos modelos culturales y, por lo tanto, de una multiplicidad de sistemas de sentido que coexisten en desmedro de una aparente homogeneidad institucional. Si una tentativa por comprender la totalidad social se revela como condición previa al despliegue eficaz de una aproximación teórica a aspectos musicales específicos, tal aproximación se vuelve a su vez un útil esencial para la comprensión de mecanismos históricos que explican la búsqueda específica de una identidad colectiva. El estudio de fenómenos musicales debe ser vislumbrado como el estudio de una parte de una totalidad social, en sí conflictiva, que aparece en dichos fenómenos.

Las músicas americanas del siglo XX, legitimadas por el relato musicológico como “formas cultas”, se manifiestan, en regla general, por modalidades de composición inestables puesto que sometidas a una doble exigencia. Por una parte ellas expresan una tendencia a la adhesión a los estilos de escritura europeos que se restituye en versiones locales disociadas de los contextos de origen y de su contingencia histórica. Por otra parte ellas se muestran incapaces de administrar el contacto permanente con sistemas musicales que se sitúan fuera de sus parámetros de legitimidad. Discernir los fenómenos musicales que se producen en esta situación implica una adecuación de los útiles metodológicos cuya dificultad es, precisamente, el hecho de que estos fenómenos son, al mismo tiempo, miméticos e innovadores. Bajo una apariencia mimética, ocultan funciones nuevas que son significaciones sociales y operaciones de resistencia. Sin embargo, el detalle de los lazos formales entre géneros u obras musicales específicas no puede ser establecido sino en relación a funciones realizadas por las formas y por los signos sociales al interior de coyunturas históricas precisas. En consecuencia, una correspondencia estrecha a categorías de análisis globalmente tomadas de la estética occidental parece poco pertinente. Más allá de los géneros mediáticos impuestos por las grandes transnacionales de la fonografía, categorías tales como “música culta” o “música popular” no podrían corresponder a los límites epistemológicos que les son atribuidos por la tradición intelectual europea. El método de trabajo

¹⁵ Cf. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980. Consultar el capítulo titulado “1837-De la ritournelle”.

se ve entonces afectado directamente por las limitantes que se ejercen sobre su objeto de estudio, ya que su “realidad social” no existe fuera del conjunto de mediaciones que el relato culto establece y del cual éste mismo forma parte. El aprendizaje sistemático de las formas de escritura musical moderna no ha sido posible en la mayor parte de las sociedades americanas sino con el cambio de siglo y la creación de los conservatorios nacionales¹⁶. Sin embargo, el conocimiento tardío y fuera de contexto de las tradiciones europeas ha favorecido la conformación de un imaginario musical poco preocupado de las funciones estéticas, y de una escucha social carente de referencias históricas. A menudo el acceso a la música escrita ha implicado el conocimiento simultáneo de polifonías renacentistas, de contrapuntos barrocos, de cadencias románticas y de incursiones expresionistas precedentes a las primeras organizaciones atonales. Por su parte, las prácticas musicales orales, poco y mal aprehendidas por las modalidades diversas de relato “culto”, no han desaparecido de la vida musical americana, en razón de los límites y de las contradicciones de la modernización de las estructuras sociales. Dichas prácticas orales son tanto más complejas de evaluar que ellas disponen de lógicas simbólicas (información musical) y culturales (funciones), relativamente autónomas¹⁷. Su presencia puede, sin embargo, ser constatada como una silueta que se desprende, a contraluz, de los excedentes del relato tradicional.

Fuentes musicológicas: Algunas incongruencias

En lo que concierne a las fuentes de información, dicho de otro modo, a las fuentes del relato musicológico, los defectos son numerosos¹⁸. Uno de los más pesados en consecuencias dice relación con el hecho de que tales fuentes se presentan -en su mayoría- como compilaciones. Dicho de otro modo, como repertorio de compositores y de partituras ordenadas, generalmente, por categorías cronológicas de nacionalidad y de pertenencia a corrientes estéticas o de estilo cuyas referencias están situadas entre las convenciones de la historiografía del arte de las sociedades centrales. El problema conceptual es considerable. Primero, porque ello consiste en afirmar que no puede haber historia de la música escrita americana sino como historia de su puesta al día respecto de la historia de la escritura musical en las sociedades centrales y, particularmente, en aquellas en que la unión entre relato y escritura posee una tradición más larga: Italia, Alemania, Francia. Segundo, porque tal aproximación conceptual subestima el

¹⁶ Nos referimos aquí de modo genérico a los conservatorios modernistas, sin perjuicio de la existencia anterior, como en el caso de Chile, de Conservatorios líricos.

¹⁷ En un trabajo anterior hemos intentado problematizar el modo en que la analítica tonal impide el acceso del auditor a vastas zonas de sentido. Cuando el modelo de una organización musical está determinado por valores de escucha ajenas al sistema de sentido tonal, los elementos sonoros que la matriz de percepción analítica puede captar, pierden todo vínculo con la información musical contenida en el objeto del análisis. O bien estos no representan sino un dato secundario en el modelo de la factura y sirven de puente a una transferencia primaria de información; o bien no son sino pura proyección de los valores de escucha del modelo de análisis. El excedente de este desfase entre la factura y su escucha constituye un “ruido” en la transferencia de información entre dos sistemas de sentido. Cf. G. Castillo, “Educación para una estética musical de transferencia”, *Aisthesis* 29, Santiago, PUC, 1966.

¹⁸ Estas grandes fuentes de información, cuya utilidad no está puesta en cuestión, se reducen a una docena de obras. Entre las más importantes, sin contar los trabajos citados país por país, retendremos: Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música hispanoamericana*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1941 ; Gilbert Chase, *Introducción a la música americana contemporánea*, Buenos Aires, Nova, 1958 y del mismo autor *A guide to the Music of Latin America*, Washington, Pan American Union, 1962 ; Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America*, New York Press, 1972 ; L.H. Correa de Azevedo, *The present state and potential of music research in Latin America*, Perspectives of musicology, New York y *La musique en Amérique latine*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, 1955 ; Gerard Béhague, *La música en América Latina*, Caracas, Monte Avila, 1983.

conocimiento de los factores que caracterizan la escucha social de la obra, independientemente de los criterios según los cuales ésta podría, luego, ser clasificada como una “composición culta” o como una “forma popular”.

Una primera crítica a las fuentes concierne, luego, su incapacidad de readaptar sus parámetros generales de análisis a la especificidad de los modelos culturales en los que el fenómeno musical analizado se produce. Las categorías “cultivo” y “popular”, aún cuando éstas son ya discutibles en las sociedades centrales de occidente¹⁹, poseen otra significación en el mundo americano. La divergencia de tradiciones técnicas de composición que revela la historia de los estilos musicales en Europa, sobre la cual se apoya la tesis de la polarización progresiva de una música “cultiva”, respecto de una “música popular”, y luego “de masa”, y el desaparecimiento de las formas musicales intermediarias, no es un fenómeno que pueda suponerse extensible, sin más, a la realidad americana, donde la coexistencia de sistemas musicales de sentido diferentes, incluso opuestos, desborda por mucho su correlato antropológico. Los términos en los cuales Lévi-Strauss proponía, en los años cincuenta, una “teoría de la relatividad general” para las ciencias humanas, no son solamente válidos para el observador europeo del mundo americano, sino también para cualquier observador americano que intente interpretar su entorno inmediato, a menudo atravesado por modos de vida cuyas condiciones de historicidad poseen un peso específico. Queda saber hasta qué punto algunos de estos modos de vida, a fuerza de ser incomprendidos, pueden desarrollar mecanismos de supervivencia tautológicos²⁰. Esto remite, siguiendo siempre la reflexión de Lévi-Strauss, al requisito de eventualidad que demanda el relato occidental a las otras culturas para evaluar su historicidad en términos de historia acumulativa o historia estacionaria. “¿No es acaso cierto que hemos concedido a América el privilegio de la historia acumulativa, solamente porque le reconocemos la paternidad de un cierto número de contribuciones que le hemos tomado prestadas o que se parecen a las nuestras? ¿Pero cuál sería nuestra posición en presencia de una civilización que se hubiera empeñado en desarrollar valores propios, ninguno de los cuales fuera susceptible de interesar a la civilización del observador? ¿No se vería éste acaso obligado a calificar dicha civilización de estacionaria?”²¹.

Pero, supongamos que no se trata de comprender la totalidad social en su vínculo a las diferentes formas de eventualidad musical, sino simplemente de describir los trazos de estilo más representativos de las partituras “cultas” repertoriadas en el curso del siglo en los principales centros urbanos americanos. Este ha sido el procedimiento de los más vastos trabajos científicos que conciernen a las manifestaciones musicales americanas. Entre ellos, los realizados en Estados Unidos por Gilbert Chase y por Gerard Béhague, han sido considerados como una referencia. Pero aún allí, e incluso a partir de sus propias categorías de trabajo, estas recopilaciones de música americana son defectuosas, ya que no permiten saber, por ejemplo, cuáles son las posibilidades de reproducción que poseen en general los compositores de origen académico en las sociedades en que las orquestas son pocas y las industrias del disco locales casi inexistentes. La cuestión no es secundaria: ¿basta a una música el registro sobre partitura para existir? Ciertamente, los compositores conocen en todo el mundo dificultades similares para montar sus obras, para reproducirlas mecánicamente, para difundirlas. Pero en las sociedades pobres de la

¹⁹Cf. Menger, Pierre-Michel, “Formes et sens de la production musicale populaire”, in *INHARMONIQUES N° 2 : Musiques et Identités*, Paris, IRCAM, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, 1987.

²⁰¿Si el nivel de comprensión que podemos tener de un sistema de sentido que no es el nuestro corresponde a la “cantidad de información susceptible de «pasar» entre dos individuos o grupos, en función de la diversidad más o menos grande de sus culturas respectivas” (Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Folio Denoël, 1987, p. 45), es posible pensar en una relación de sistemas en que la transferencia de información sea igual a cero?

²¹ *Ibid.*, p. 41.

América del siglo XX el fenómeno toma otra significación. En ellas, las oligarquías gestionarias han terminado por autoconvencerse de la existencia de una tradición musical fundada sobre catálogos de partituras de las cuales sólo una muy pequeña proporción a sido ejecutada más de una vez en público y, en lo que concierne la mayor parte de ellas, no han sido nunca interpretadas. Si agregamos la exigencia de la grabación industrial, las cifras son todavía más reducidas.

Algunos casos son sorprendentes: por ejemplo, Dan Malström, especialista en música mexicana, analiza algunas piezas que considera por lo demás importantes, a partir de los relatos de quienes las habían oído, ya que las partituras habían desaparecido después de su ejecución²². También en Chile, durante los años sesenta, los compositores formados en el Conservatorio eran reconocidos en el catálogo de autores nacionales con la sólo condición de la aprobación técnica de una partitura por un “consejo de notables”, aún cuando ella no era nunca publicada o interpretada²³. En nuestro país, los programas escolares preconizan el conocimiento de compositores considerados “precursores” cuando la posibilidad real de conocer sus obras y de escucharlas, es inexistente. Sus ejecuciones son tan poco numerosas como sus grabaciones disponibles²⁴. Y cuando los compositores de los países americanos adquieren un cierto renombre, es siempre gracias a la mediación de los países industrializados. Esto es no solamente válido en lo que concierne las grabaciones, sino también en lo que concierne la teoría culta que los legitima como compositores de sus países de origen.

Desde un punto de vista retrospectivo, tales incongruencias afectan también el estudio de la música del pasado. El tan a la moda “rescate” de la música del “barroco mestizo”, por ejemplo, se presenta hoy en día como una tarea infinitamente más compleja de lo que podría haberse pensado hace tan sólo veinte años. Sus dificultades se vislumbran con mayor claridad en el presente, y ellas aparecen de una lectura crítica de las investigaciones clásicas, aunque ciertamente indispensables, de Andrés Sas, de Renato de Almeida, de Samuel Claro o, incluso, de Carlos Chávez, por citar algunos nombres. Una revisión actual de las fuentes permite poner en cuestión una serie de supuestos sobre los cuales la musicología tradicional ha fundado sus hipótesis de trabajo. Particularmente aquella que, complaciente con las aspiraciones aristocráticas de la oligarquía americana, busca probar el “buen linaje” de la vida musical de las élites locales afirmando, a partir de los valores de la República ilustrada, una continuidad entre la creación barroca y la formación de los conservatorios. Estas premisas son también las del historiador tradicional de las sociedades americanas quien, comprometido con la defensa de la identidad de Nación, no puede creer en una evolución “positiva” de la vida cultural sino a partir del período de emancipación de España. El prejuicio es doble: por una parte las ideas ilustradas son concebidas como las únicas capaces de generar una vida cultural y, por consiguiente, una vida musical; por

²² Cf. Dam, Malström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

²³ Durante los años 60 se instituyó un concurso abierto y permanente, aunque no competitivo, que se llamaba *Premio por obra*. Este concurso permitía otorgar una cierta suma de dinero a los compositores cuya obra era aprobada por una comisión examinadora de partituras. Cf. Vicente Salas Viu, *La creación musical en Chile 1900-1951*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1951; consultar igualmente el relato de Cirilo Vila recogido por Gastón Soublette en “De la música y los músicos chilenos”, *Aisthesis* 23, Santiago, Universidad Católica, 1990, p. 15.

²⁴De acuerdo a la investigación realizada por el sociólogo y compositor, Roberto Escobar, “el examen del catálogo indica que sesenta por ciento de las obras no han sido nunca interpretadas. Esto, puesto en relación con el período de tiempo que ha corrido entre la composición y la primera oportunidad de escuchar una obra -9 años en promedio!- permite suponer que el compositor chileno se habitúa a escribir para sí mismo, sin preguntarse si su obra será un día ejecutada”. Roberto Escobar, *Músicos sin pasado*, Santiago, Edit. Pomaire, 1971, p. 73.

otra parte se concibe dichas ideas como a las únicas capaces de liberar la música de las presiones que sobre ella habría ejercido la sociedad barroca.

En general, durante la colonia, la noción de “vida musical” no designa un estado de creación homogéneo y apacible, sino un estado de conflicto en el que “músicas” diversas en su estatuto social, vale decir en su forma y en su función, se confrontan unas con otras. Dicho conflicto se caracteriza por un desfase entre los aspectos estéticos limitados a la forma y aquellos que involucran las funciones sociales de tales formas. Así por ejemplo, algunos géneros considerados en un principio “cultos” se desvalorizarán socialmente por la adopción de nuevas modalidades de pensamiento, para estabilizarse con un estatuto “popular”. Una gran parte del repertorio de tradición hispánica correrá tal suerte con la ascensión de una conciencia liberal, ilustrada, partidaria del melodrama italiano el que, a su vez, será tildado de frívolo por las generaciones de compositores que darán origen a la fundación (o refundación) de los conservatorios nacionales desde finales del siglo XIX.

Lima, por ejemplo, experimenta, a partir de 1762, un cambio fundamental en sus costumbres musicales²⁵. Hasta esta fecha, la vida musical profana es típicamente barroca: Por una parte existe la música de la corte, a la que el gran público accede durante las fiestas, mientras que por otra se produce el “espectáculo popular”, en que la música interviene siempre a través de un vínculo con expresiones colectivas extramusicales como el teatro, la comedia, el melodrama o la Ópera Hispánica. Éstas últimas se representan en las haciendas, en el campo, pero también en la ciudad bajo la tutela de los gremios de artesanos. En ambos casos, la música es indisociable del resto de las actividades productivas y ella responde a las exigencias simbólicas de un sistema social de castas, pseudo-señorial, cuyo equilibrio colectivo está regulado por una economía del rito. En 1762 es organizada la primera gran temporada de ópera en el Coliseo, que introduce una noción nueva de música, como espectáculo aislado y como representación de una especificidad estética. A partir de entonces, esta segunda noción se enfrentará a la primera y terminará por imponerse, al menos de manera oficial. Así, desde 1814, conciertos propiamente “musicales” proliferan en la ciudad. En ellos, incluso la acción dramática aparece bien diferenciada. Las arias se cantan como piezas en sí, aisladas de la globalidad del libreto. Sin embargo, a un nivel subterráneo, estas formas de expresión no serán nunca completamente incompatibles y ellas tendrán lugar a menudo de modo complementario.

Durante el primer periodo, en que la actividad musical es menos específica, se recurre permanentemente a piezas cantadas durante las representaciones teatrales y músicos aficionados participan tanto en los coros como en pequeños conjuntos instrumentales. De este periodo datan las representaciones de ópera española, género próximo de la Zarzuela actual, caracterizado por la ausencia de divisiones en partes numeradas. La llegada de la ópera italiana, con los Borbones, había sido anticipada por la frecuencia con que comenzaba a contratarse a músicos italianos para el puesto de compositor catedralicio. Roque Cerutti llega a Lima en 1708. El desprecio por las manifestaciones “nacionales” se hará entonces creciente. La ópera española encontrará refugio en un género menos conocido y socialmente mal valorado: la Tonadilla Escénica. No obstante, la tentativa de la elite en el poder por introducir en la sociedad peruana prácticas musicales autónomas, no permitirá imponer un nuevo vínculo a la experiencia de la “obra” sin pagar el precio de verse a sí misma modificada por los patrones colectivos de la estética barroca. Aun cuando se asiste a un concierto, la voluntad de escucha requerida es suplantada por una voluntad de promoción social. El concierto sigue siendo percibido como un espectáculo. El periodo barroco, diferenciado por una tolerancia social asombrosamente “abierta”, en un sentido moderno

²⁵ Cf. Juan Carlos Estenssoro, *Música y Sociedad Coloniales (Lima 1680-1830)*, Lima, Édit. Colmillo Blanco, 1989.

del término, se extiende aproximadamente de 1680 a 1790. Desde 1755 y hasta 1820, las ideas ilustradas conocen una difusión creciente, quebrando entonces el consenso en torno a la función y al valor social de la música²⁶.

El barroco americano había incorporado, para constituirse en estilo, la casi totalidad de las técnicas de trabajo de materiales antaño constitutivos de creaciones al mismo tiempo rituales y utilitarias. Cuando la oligarquía independentista vio la necesidad de administrar como si fuese suyo el arte de la nueva Europa romántica, tales técnicas fueron reducidas al estatuto de artesanía. En esta nueva totalidad estética a la cual las clases gestionarias dirigían su atención, el rol europeo de “arte popular” fue cumplido, siempre bajo dictado oligarca, por una gran parte de los circuitos de producción de origen barroco. Por lo tanto no es insensato pensar que la tradición del compositor barroco haya seguido, con posterioridad a la emancipación ilustrada, otros caminos menos específicos que aquellos del creador académico de los siglos XIX y XX. Pertinente sería en cambio concluir que, como consecuencia directa de su negación y de su ocultamiento, algunas de las tradiciones barrocas no hayan sido todavía absorbidas y que ellas hayan podido incluso reaparecer en otras manifestaciones creativas en el curso de los dos últimos siglos²⁷.

Las formas “eruditas” de composición durante el siglo XVIII, y durante gran parte del siglo XIX, representadas en lo alto de la pirámide social por los maestros de las catedrales en las principales ciudades americanas, se realizaban de acuerdo a prácticas de producción mucho menos diversificadas que aquellas situadas en el origen de géneros equivalentes en las sociedades europeas de la época. A menudo estos maestros de catedrales son músicos italianos que substituyen a los antiguos compositores españoles. Se les hace venir directamente de sus países de origen a pequeñas ciudades periféricas como Santiago o Buenos Aires, cuando no han hecho ya antes un periodo de prueba en las ciudades de mayor importancia como México o Lima. Están al corriente de las técnicas “modernas” de composición, que se alejan cada vez más de formas como el oratorio y la cantata, que precedieron a la invención del melodrama. Pero una vez en territorio americano deben enfrentarse con limitaciones inesperadas, como por ejemplo la ausencia de ejecutantes competentes y, en general, de una vida musical profesional. Deben conformarse con los recursos disponibles; aprender a “salir del paso”. No solamente deben encargarse de detallar las indicaciones de interpretación sino que deben enseñar a los músicos nociones técnicas y teóricas. Deben igualmente adaptar la instrumentación de piezas europeas a los instrumentos disponibles que son, esencialmente, derivados de cordófonos hispano-árabes. En este mundo, el compositor colonial puede también liberarse de algunas obligaciones del oficio que el ambiente compositivo europeo le habría impuesto. A miles de kilómetros de las grandes metrópolis occidentales, nadie puede discutir su autoridad respecto de las fuentes. La fidelidad al autor y a la partitura son secundarias. Nada obliga a estos maestros coloniales a transformarse en compositores preocupados de los principios de originalidad y de innovación que empiezan a caracterizar la composición europea que les es contemporánea. Además, la música parece subordinada a ser un recurso “espectacular” de soporte para las innumerables festividades colectivas instauradas por el pacto barroco. Ni siquiera la música de claustros y monasterios estará absolutamente aislada del resto de las actividades sociales.

Todos estos factores acercan más la actividad musical colonial “erudita” de la artesanía que de una composición “moderna”. La nueva clase política en el poder, después de la Independencia, intentará superar tal situación con la instauración de una nueva institucionalidad. Pero esta última

²⁶ Un cambio similar en el control del espacio colectivo tiene lugar en México. Cf. Serge Gruzinski, *Histoire de México*, Paris, Fayard, 1996.

²⁷ Esta hipótesis sirve para analizar la aparición generalizada, en América, de formas musicales “intermediarias”, como, por ejemplo, los movimientos de la *Nueva Canción* durante los años sesenta.

no sólo no responderá a las condiciones sociales que supuestamente le daban origen, sino que además ella encarnará en sí el desfase entre las nuevas utopías intelectuales y las funciones sociales. La voluntad modernista que obsesiona a las clases políticas americanas del siglo XX posee probablemente un antecedente en este desfase, que se acentuará en las dos décadas que seguirán a las guerras de Independencia —el “periodo anárquico”—, antes de alcanzar una relativa estabilidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Identidad y distancia social

El siglo XX es el siglo del modernismo musical. Modernismo que aún no termina y que se expresa como adhesión a la representación de una modernidad en la que no se participa; en la que se consume tecnología sin producirla, en la que se imita sin saber que se canibaliza. La dialéctica del modernismo es la de la superposición de un relato literalmente excéntrico —fuera de su centro— sobre un centro sin relato. La música escrita americana del siglo XX es en sí un testimonio de esta situación por efecto de su ineluctable condición de mimesis de su “otro” fundador. La adhesión a su “fuera” es proporcional al fracaso en la aprehensión de su “dentro”. Por ello es que ha dado origen a formas musicales que representan distancias sociales radicales, tanto más significativas cuanto más han encontrado refuerzo en proyectos políticos históricos o en tradiciones intelectuales e institucionales. Una modalidad de interrogación en cadena se impone: ¿Podría entonces, por ejemplo, estudiarse la música de Carlos Chávez sin tomar en cuenta el proyecto estético de Renacimiento Azteca en que esta se inserta, y sin considerar que éste último se inscribe a su vez en un proyecto político post-revolucionario que pretende, discursiva e institucionalmente, simbolizar una lectura circular de la historia de México? ¿Puede describirse la música “cultura” peruana del siglo XX sin contemplar su determinación por la persistencia de funciones simbólicas barrocas o por la presencia abrumadora de músicas Indias, ciertamente mestizas, pero relativamente autónomas en su sistema de sentido? ¿Cómo establecer una aproximación crítica a la aparición abrupta, en Brasil, de un “arte moderno” dentro del cual se afrontan tendencias de composición “nacionalistas” con corrientes estéticas que se reclaman de las nuevas músicas europeas, sin considerar las razones por las que las primeras asumen la función de “vanguardia neotonal” y las segundas un rol de “reacción atonal”? ¿Que incidencia tiene el proyecto político-cultural del Estado Novo en el rol histórico que le cupo, en toda América Latina, a Heitor Villa-lobos? ¿Qué quiere decir, en tal contexto, *Bachiana*?

Una teoría crítica adecuada a estos y a tantos otros problemas debe actuar sobre una arquitectura de fenómenos, inserta en un conjunto de relaciones. Por ejemplo, la pretensión de Carlos Chávez de alcanzar la innovación idiomática tratando la información musical proveniente de una zona cultural que consideraba “otra” respecto de la suya, fracasa entonces, menos por negligencia técnica que por el carácter ideológico de los presupuestos antropológicos y éticos contenidos en su metodología. Durante una conferencia dictada en 1928, en la Universidad Nacional de Ciudad de México, Carlos Chávez afirmaba: “Los Aztecas mostraron preferencia por los intervalos que nosotros llamamos tercera menor y quinta perfecta. Su uso de otros intervalos fue raro... Este tipo de preferencia interválica, que indudablemente debe considerarse indicadora de una intuitiva y profundamente arraigada añoranza por el modo menor, halló adecuada expresión en melodías modales en las que faltaba completamente el semitono. Las melodías aztecas podían comenzar o terminar sobre cualquier grado de la serie de cinco notas. Al explicar su música, se podría por consiguiente hablar con propiedad de cinco diferentes modos melódicos, cada uno de ellos fundamentado sobre una tónica distinta en la serie pentatónica (...) Puesto que el cuarto y séptimo grado de la escala mayor diatónica (como la conocemos) estaban

completamente ausentes de su música, todas las implicaciones armónicas de nuestra tan importante nota sensible estaban desterradas de la melodía azteca. Si pareciera que su especial sistema pentatónico excluía toda posibilidad de «modulación» -que algunos sienten que es una necesidad psicológica aun en la monodia-, nosotros contestamos que esos aborígenes evitaban la modulación (en nuestro sentido de la palabra), principalmente porque la modulación era extraña al espíritu sencillo y llano de los indios”²⁸.

Las conclusiones del análisis de Chávez, cuya fuente es la experiencia directa del compositor, no aluden al carácter de una música étnica que le sería contemporánea, sino al de una música antigua y para colmo indiscernible: la de los aztecas. Primero, según dicho análisis, tal música estaría estructurada sobre una suerte de modalidad pentatónica, lo que la vincula a la historia de la música occidental tanto por la noción de tono como por la noción de modo, contenidas en esta estructura. Enseguida, esta pentamodalidad encuentra sus células paradigmáticas en los intervalos de tercera menor y de quinta justa los que, a su vez, dan testimonio de una “nostalgia intuitiva” del modo menor. Esta afirmación es sorprendente a doble título: por una parte, porque agrega bruscamente una condición tonal a una visión de mundo modal, lo que resulta contradictorio en el uso convencional de ambos términos; por otra, porque sitúa dicha condición tonal como un antecedente arcaico de la modalidad, lo que es un contrasentido. Finalmente, este razonamiento está una vez más en contradicción cuando sirve para declarar la falta de tonalidad –“el semitono” habría sido inexistente— por la ausencia de la función de “sensible”. Ausencia cuya justificación última es por lo tanto la condición moral de los aztecas. “(...) esos aborígenes evitaban la modulación (en nuestro sentido de la palabra), principalmente porque la modulación era extraña al espíritu sencillo y llano de los indios...”.

Se expresa aquí, en toda su complejidad, un análisis etnomusicológico en que varias categorías de sentido, formales, cognitivas, históricas y políticas, son tratadas como un sólo elemento. Pero si este discurso analítico se funda sobre un proyecto estético y social que proviene en última instancia de la ideología, éste se articula sobre una actividad musical real, concreta, como objeto simbólico y como función cultural. No se trata aquí de un neofolklore oficial ni de una estética como la del *Blut und Boden* del nacionalismo alemán. Chávez escuchó, de buena fe, una música que intentó comprender develando un sentido, un valor, parámetros formales y una capacidad de resucitar una creación académica debilitada, más aún petrificada, y comportando una tradición fragmentaria. ¿Entonces, en qué falla su interpretación?²⁹ Probablemente, en el

²⁸ García Morillo, *Carlos Chávez: Vida y Obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960. p. 21.

²⁹ Béla Bartók había intentado también, con sus reflexiones e investigaciones tendientes a trazar una continuidad entre las nociones de folklore, de folklore-imaginario y de música pura, una transfiguración real de los materiales “populares” que apuntaran a la creación de un lenguaje musical nuevo. Éste se daba cuenta de las posibilidades que las organizaciones sonoras arcaicas, pretonales, ofrecían para constituir nuevas organizaciones, sistemas y sub-sistemas idiomáticos. En estas organizaciones sonoras Bartók descubre su propio camino para responder a la crisis significativa del arquetipo tonal, en el seno de los centros musicales cosmopolitas de su tiempo. Pero Bartók, a pesar de las similitudes de lenguaje, tendría que enfrentar en sus investigaciones un objeto completamente diferente. Las músicas populares de Europa oriental no poseen, ni para Bartók ni para las sociedades en que ellas tenían lugar, la carga de alteridad y de extrañeza que tenía para Chávez y para la sociedad mexicana, la música India. Y sobre todo, éstas no eran un universo virgen a la comprensión musicológica. Más que de descubrir una nueva música, de lo que se trataba para Bartók era de verificar el nivel de supervivencia de formas musicales ancianas, descritas ya en la historia de la música occidental y reactualizadas en la música “popular” que le era contemporánea. Se trataba, en seguida, de interpretar los sistemas de sentido musicales inherentes a estas músicas a partir de las funciones que estas poseían y de su estatuto en la comunidad. De éstas interpretaciones algunos principios podían ser extraídos para intentar una renovación de los lenguajes de composición “eruditas”. Bartók creía también, como Chávez, que una música popular atonal era prácticamente inconcebible. Pero aludía con esta afirmación a una noción más extensa de tonalidad que remitía más a los aspectos arquetípicos del término que a su comprensión convencional clásica. Los

hecho de que ella no es propiamente una interpretación. No es ni desenmascaramiento ni restauración de sentido, sino proyección de la distancia social real que se interpone entre él y el objeto de sus investigaciones. He ahí también por qué éste debe ocultar una distancia sincrónica con una distancia diacrónica: la distancia del pasado.

En Perú, la distancia social se expresa, más que como distancia del pasado, como una distancia antipodal representada por la oposición paradigmática de la costa y la montaña. El siglo XX conoce allí una continuidad profundizada de las tácticas por las que una oligarquía culta se había acercado a la música India, haciendo del *yaraví* una forma emblemática del espíritu nacional. Tal tendencia fue, por lo demás, reforzada por la influencia que las investigaciones llevadas por los etnomusicólogos europeos a partir de 1920³⁰ tuvieron sobre músicos que, a menudo, hicieron oficio de compositores folclorólogos. Doble tarea bastante sorprendente si se piensa que esta no fue guiada, como en México, por una razón de Estado. La nueva aproximación, más técnica, extendía a otras formas indias el valor del *yaraví*, todas reagrupadas bajo nociones tonales románticas. Los valores tonales eran transpuestos a la identidad pentatónica que se suponía ser la identidad india, mientras que la escucha romántica de tal identidad se traducía en una “programática de la tristeza”.

Entre tantos ejemplos posibles, las tesis de Rudolf Holzmann contenidas en *Aporte para la emancipación de la música peruana* encarnan la mayoría de las contradicciones teóricas que atraviesan los músicos cultos del Perú, a mediados de siglo. Su autor parece en ellas persuadido de la especificidad de la música del altiplano y de su capacidad para proveer los materiales fundadores de una “música peruana”. Pero su especificidad es también una inferioridad y su dignidad no puede ser alcanzada sino por una reconversión a partir de los valores “universales” de la música europea; los de la obra musical. Por ello se requiere, antes que nada, de la creación de instituciones occidentales. Por un lado, el compositor es uno de los primeros en plantear el problema de la alteridad de la función social de las formas musicales indias y, por consiguiente, de la dificultad de la aprehensión de tales formas sin recurrir a fórmulas simplistas o estilizadoras, como reprocha por lo demás a sus predecesores. Pero, por otro lado, hace prueba de un reduccionismo eurocéntrico sorprendente si se considera que pretende eliminar de la música india, de una vez por todas, su “monotonía insoportable”. Holzmann se dice sorprendido por el hecho de que todos los músicos europeos que residen en Perú, han sido atraídos por “la extraña fuerza de su folklore musical”³¹. Cita los trabajos realizados antes que él por Claudio Rebagliatti, Marguerite d’Harcourt, Andrés Sas, Ricardo Klatovsky, Hans Prager, etc.. Pero los demuele a todos. Rebagliatti junta fragmentos musicales en un potpourri. Klatovsky armoniza estas melodías a la manera europea, pero, “sin mayor preocupación por el resultado”³². Marguerite d’Harcourt se limita al acompañamiento de canciones pentafónicas lo que “no evita del todo la impresión de una monotonía desagradable”³³. Stea es el autor de una obra de calidad pero romántica y solitaria.

sistemas musicales populares le habían enseñado a emanciparse del significante tonal fundamental, aunque continuaran, a su manera, siendo tonales. Tonales, no por el uso de los modos mayor y menor y de una armonía triádica funcional en las cadencias arscotéticas de tónica, subdominante y dominante, sino, en fin de cuentas, por todo lo que la falta de autonomía estética y de excedente ritual hacía, grosso modo, de la tonalidad, un sistema de alcance extramusical.

³⁰ Los americanistas europeos siguen considerando como una referencia los trabajos de Marguerite et Raould’Harcourt, *La Musique des Incas et ses Survivances*, vol. I et II, Paris, Gonthier, 1925, y *La musique des Aymara sur les hauts plateaux boliviens*, Paris, Société des Américanistes, 1959.

³¹ Rudolf Holzmann, “Aporte para la emancipación de la música peruana: ¿Es posible usar la escala pentáfona para la composición?”, *Revista de Estudios Musicales*, año 1, número 1, Mendoza, 1949, p. 62.

³² Ibid.

³³ Ibid.

Prager hace también cosas interesantes, pero permanece en la pentafonía que conduce a “una monotonía insoportable”³⁴. Hay que presentar esta música de un modo más elevado. “No existe pues, como constatamos, obra digna de competir con las creaciones musicales puramente europeas”³⁵. Es a los peruanos a quienes corresponde el desarrollo de su propia música, mientras que los europeos no pueden más que limitarse a un rol de consejeros. Sin embargo, la música europea conserva su lugar de referencia universal. “Estamos tratando de descubrir un camino para eliminar la pentafonía pura, para deshacerla de sus cualidades molestas, como lo son la imperfección y la monotonía que se oponen a un empleo en música de elevada categoría”³⁶. Finalmente, la argumentación de Holzmann es paradójica, puesto que termina proponiendo una «tonalización» de la música pentafónica³⁷. La escucha tonal del Indio constituye aquí nuevamente una negación conceptual del “otro”³⁸.

Distancia del pasado y distancia del pasado se conjugan también en Brasil en la afirmación de un “modernismo caníbal”. Cuando el arte “moderno” aparece abruptamente en los años 20 reivindicando la indianidad con el *tupi or not tupi*³⁹ del manifiesto Antropófago, en realidad será el Negro a quien se aludirá directamente en la pintura y en la música, a quien se revestirá de un carácter nuevo de eslabón originario. Su estatuto histórico de esclavo será así escamoteado a cambio de un lugar simbólico inmutable en la génesis nacional. Este mecanismo permitirá igualmente a una elite naciente intentar afirmar su personalidad criolla, dándole una identidad unitaria frente a su condición conflictiva más real de mestizo. El africano será por lo tanto excluido por el criollo. Para este último, este gesto será una manera de reprimir su identidad mestiza, negra, resaltando una identidad “original”, pero lejana, de Indio. A esta representación exótica de las distancias sociales reales se superpone la inversión de las representaciones establecidas a partir de la idea de Occidente. Hasta los años 80, al menos, la música escrita “cultura” de Brasil se caracterizará, por esta gran controversia que opone una multiplicidad de tendencias localistas a grupos precisos de compositores que buscan la modernización por la incorporación de técnicas contemporáneas desarrolladas en las sociedades mundiales hegemónicas. La tendencia musical nacionalista que se perfila a partir de los conciertos y debates estéticos de la semana de Arte Moderno de 1922 se impone como una línea de composición predominante en el Brasil del siglo XX, al menos hasta fines de los años sesenta. Esta instauro un cuadro teórico de reflexión centrado sobre la representación formal de valores que serían aquellos de una identidad brasileña, al interior del cual se desarrollarán algunos debates secundarios. Habría que enumerar allí problemas que, en las sociedades europeas, estuvieron en la base de tomas de posición radicales y que, reproducidos en Brasil, dieron lugar a soluciones materiales e ideológicas diferentes, incluso opuestas. Un rasgo tan esencial para la comprensión de la modernidad musical en el viejo mundo como la crisis del sistema tonal, por ejemplo, aparece en Brasil con una importancia menor. Las exigencias de la modernización, del cambio, de la innovación son allí igualmente importantes pero ellas no designan los mismos referentes estético-

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., p. 63.

³⁶ Ibid., p. 67.

³⁷ El procedimiento de transformación de la gama pentafónica en una pieza tal como *Bailan las Muchachas*, no consiste más que en agregarle dos notas para crear una gama próxima a La menor.

³⁸ El postulado clásico de una pentafonía andina de base se articulará fundamentalmente sobre una variante de la pentatónica china. La gama pentatónica ascendente Do-Re-Mi-Sol-La adquiere el orden La-Do-Re-Mi-Sol. El cambio de disposición, con su connotación de “puesta en modo menor” que posee para la escucha tonal, explica en parte los valores extramusicales, la tristeza por ejemplo, que la musicología occidental tradicional atribuye a la música sudamericana.

³⁹ El vocablo *tupi* designa el nombre y la lengua de una antigua etnia caníbal de Brasil.

culturales y responden a necesidades sociales específicas al contexto local. El primer gran gesto modernista de los compositores brasileños fue el de rebelarse contra la música del pasado para dar nacimiento a una nueva música. Pero allí, ni la música del pasado se identifica con la tonalidad como sistema global, ni la revuelta contra el pasado concierne el cuestionamiento de tal arquetipo musical. La música del pasado es asimilada en cambio a rasgos de estilo que definían la nueva tonalidad neoclásica y romántica de Brasil desde las migraciones decimonónicas hacia las grandes ciudades. La primera vanguardia musical brasileña, agrupada en torno a Mario de Andrade y a los compositores “nacionalistas” propugna una crítica tonal al interior de la tonalidad. Tal gesto tiene por objeto inaugurar una composición local autónoma y comporta una toma de distancia respecto de la tradición musical europea. Pero constituye igualmente un gesto de canibalización de algunos elementos formales de la composición occidental. A la verticalidad armónica que se había impuesto durante el Imperio y la primera República, se opone la horizontalidad de la escritura que restablece la continuidad “natural” de la polifonía colonial, única fuente posible de una verdadera tradición popular.

Dos grandes contra-críticas serán intentadas en contra de esta primera vanguardia “nacionalista”: la primera, en 1946, se expresa por el manifiesto *Música Viva* y se centra sobre la difusión de técnicas de composición atonales casi exclusivamente dodecafónicas; la segunda, que es una reactualización de la primera, se expresa en 1963 por el manifiesto *Música Nova* y propugna la asimilación del conjunto de escuelas de composición europeas y estadounidenses así llamadas “post-webernianas”. Pero ni una ni otra conseguirán debilitar la tendencia dominante de composición. Su importancia principal parece ser, a lo sumo, haber introducido nuevas perspectivas de debate en torno al “nacionalismo estético”. Por lo demás, muchos aspectos de la simbología musical de la elite de los compositores nacionalistas que fueron difundidas durante el periodo populista, convergen hacia otros fenómenos musicales vinculados a las clases subalternas y a las clases medias, nacientes y heterogéneas. Sería muy largo detallar aquí en qué medida la identidad de tales músicas, que se tiene a menudo por auténticamente populares, es también una identidad construida por mecanismos políticos de selección de valores culturales. Es igualmente muy difícil saber cómo estos géneros “intermediarios” de composición, que inspiraron la escuela nacionalista, se reapropiaron a su vez de gestos musicales escritos para converger en un terreno común del material sonoro conocido hoy en día como “brasilerismo musical”⁴⁰. Comprender por qué una matriz social de escucha como aquella de la generación de la Semana de Arte Moderno comporta un tan alto grado de diferenciación al interior de un sólo sistema de sentido musical, la tonalidad, implica saber, de antemano, si tal matriz de escucha estaba estructurada sobre otros sistemas de sentido. Tal hipótesis es sostenible sólo si se tiene en cuenta la extensión de las músicas populares y étnicas con las cuales las clases “cultivadas” debían coexistir, aunque ello sea muy difícil de probar por la carencia y la desproporción de las fuentes.

Estas consideraciones mínimas que, entre tantos otros ejemplos, deben ser desarrolladas según la especificidad de cada país, muestran en síntesis que una teoría crítica general americana es aún una ciencia incipiente y que ella depende del desarrollo de herramientas analíticas adecuados y de la superación del miedo intelectual endémico que impide poner entre paréntesis,

⁴⁰ Algunas modalidades típicas de la música de Heitor Villa-Lobos cuya difusión masiva fue asegurada durante el primer periodo populista, han sido incorporadas al repertorio de la *bossa-nova*, después de 1960, o han sido asimiladas muy libremente por el trabajo de instrumentistas de tradición popular. La citación que Toquinho hace de la Suite N° 2 para orquesta de Bach, está probablemente inspirada en la manera en que Villa-Lobos trata a su vez la música del maestro de Leipzig en su *Suite Popular Brasileira* o, más explícitamente, en su serie de *Bachianas*. Igualmente, el pianista y guitarrista Egberto Gismonti articula una pieza completamente renovada a partir del tema principal del *Tren de Caipira*, de la *Bachiana* N° 2.

aunque sea de manera provisoria, la epistemología occidental. No se trata de negar la información que la tradición musicológica americana ha acumulado, sino de confrontarla con otras disciplinas y de someterla a otras interrogaciones, algunas de las cuales nos conciernen muy directamente. ¿Cómo se ha articulado, en Chile y Argentina, un imaginario nacional que debía reposar sobre un “mito de potencia” sin relación con el pasado precolombino? ¿Es exótico el “universalismo” compositivo? ¿Por qué en pleno siglo XX Juan Carlos Paz funda su apostolado dodecafónico sobre la misma representación maniquea del campo y la ciudad como barbarie y civilización⁴¹ que caracterizó el pensamiento liberal trasandino de Alberdi y Sarmiento, en el siglo XIX? ¿Por qué la historiografía tradicional se complace en datar el comienzo de la lírica en Chile con el nombre de una obra que no existe?⁴² ¿Más allá de lo anecdótico, no encarna acaso este hecho la paradoja que caracteriza la composición chilena del siglo XX, a saber la desproporción que separa su presencia nominal, de catálogo, de su presencia estética como escucha social? ¿Y, en fin de cuentas, cómo hablar de modernidad o de vanguardia, o de tradición, cuando respuestas a preguntas precedentes son aún tan inciertas? ¿Qué ha sido el pasado? ¿Qué es América? ¿Qué es música en América? ¿Cómo se reconstruye la oralidad estandarizada, colectiva y dinámica de la vida musical a partir de la rigidez inventariadora, solemnizadora, fijadora, de la música escrita? Por extremas que parezcan, tales preguntas son ineluctablemente anteriores a las dos condiciones que informan la razón práctica de cada auditor: el qué y el cómo que separan la audición de la escucha.

⁴¹ Cf. Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1971, p. 464-465.

⁴² *La Telésfora*, de Aquinas Ried (1846).