

Graciela Paraskevaidis:

Notas sueltas sobre la música culta reciente en América Latina¹

Variación uno: “el sur es nuestro norte”.

En ocasión de su primera visita a Montevideo, en abril pasado, el estudioso Walter Mignolo -un cordobés casi santafesino - manifestó en la entrevista “Pensar como sudaca”² que construyó su pensamiento en torno a la matriz colonial del poder, lo fronterizo y la geopolítica del conocimiento a partir del argentino-mexicano Enrique Dussel y del peruano Aníbal Quijano, entre otros teóricos latinoamericanos que le precedieron en este campo.

Cito: *“El concepto de colonialidad no surge en Europa sino en el Tercer Mundo, porque en Europa es muy difícil de ver la colonialidad. [...] El conocimiento no es universal, la historia de Europa es local, pero se ha globalizado por el imperialismo. Me empiezo a encontrar como intelectual del Tercer Mundo y a entender mi malestar.”*

En esa misma ocasión, Mignolo cita a Quijano: *“Es urgente desconectarnos del eurocentrismo”*. Y amplía: *“Y desconectarnos del eurocentrismo se fue transformando en desconectarnos de la matriz colonial del poder. [...] No es que no haya que leer a los europeos: hay que leerlos decolonialmente”*.

Ejerciendo una permanente e imprescindible reflexión crítica, tengamos presente sin embargo que varios de estos pensadores y teóricos latinoamericanos, a los que desde luego es imperativo conocer, a menudo están integrados a los círculos académicos estadounidenses. Como es notorio, éstos ejercen poca o nula influencia política o cultural en ese país, pero sí lo hacen en las inteligentsias universitarias de otras partes del continente.

Por cierto, cabe señalar que no pocos de estos estudiosos de la filosofía, la sociología, la colonialidad, la teoría del arte y la teoría de la cultura se han ocupado en décadas recientes de explicar el mundo desde esos ángulos. Pero es de meridiana

¹ Estos apuntes fueron la base de la conferencia dictada en el marco del Festival “Sonido Presente”, organizado por el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fe, Argentina, el 14 de agosto de 2014. La misma fue ilustrada con diversos ejemplos de obras compuestas en los últimos diez años por compositores de la generación intermedia.

² Entrevistado por Alejandro Gortázar, *La Diaria*, Montevideo, 9 de mayo 2014.

claridad que es poco considerada y practicada aún la urgencia vital de estudiar, aprender, pensar y crear en y desde el sur.

El portugués Boaventura de Sousa Santos, por ejemplo, a quien también debemos leer, nos habla de la necesidad de una “epistemología del Sur” (2008) y de “descolonizar el saber, reinventar el poder” (tal el título del libro editado por cierto en Uruguay en 2010), pero lo hace no sólo desde su periferia europea sino también desde un campus universitario estadounidense.

El norte hegemónico nunca tuvo interés en abandonar su centro: mira, estudia, explica, juzga y domina el mundo desde allí. Nos explica cómo somos y nos indica qué y cómo hacer.

Y así con la música. En un mundo cada vez más desigual, la ya vieja entelequia de la universalidad de la música ha sido nueva y hábilmente maquillada con los artilugios de la globalización. Una globalización apoyada en los mecanismos del poder y sustentada en el correlato de los métodos y modelos de la hegemonía nortea. Sin embargo, los hechos nos indican que esa “universalidad” sigue siendo unípolo: norte-norte, norte-sur, norte-este, norte-oeste, o sea, sin mucha sutileza: emana de ese centralismo concentrado en ciertos puntos del norte hacia periferias, subperiferias e hiperperiferias del resto del mundo, tanto cercanas como lejanas.

Y aunque la globalización simule favorecer un crecimiento de la diversidad de opciones creativas, de la coexistencia y libre mezcla de lenguajes y de la infinidad de posibilidades de las herramientas tanto tradicionales como tecnológicas, los resultados demuestran a menudo que esa globalización ha acentuado una homogeneización planetaria en detrimento de las singularidades y sus consiguientes logros. El concepto mismo de “cultura” está siendo velozmente modificado por los fenómenos del hiperconsumismo informático que ya nos tiene atrapados y cautivos.

Variación dos: la musicología y la creación musical.

Los historiadores, los teóricos de la cultura y del arte, los filósofos y sociólogos y ¿por qué no decirlo? los musicólogos latinoamericanos - con las honrosas excepciones del caso, claro - aún no se han ocupado lo suficientemente de las manifestaciones musicales contemporáneas cultas. La literatura, las artes visuales o la música popular parecen haber recibido más atención en este sentido. Quizás por eso algunos compositores han comenzado a dedicarse a estos temas. Recordemos que hace casi

un siglo, en 1915, el colombiano Santos Cifuentes lanzó por primera vez la denominación de “americanismo musical”, muy difundida en las décadas de 1920 y 1930 por vías musicológicas, y que creadores latinoamericanos del siglo XX como Revueltas, Roldán, Paz o Koellreutter, señalaran en su momento y en diversas direcciones los desafíos y las múltiples rutas creativas.

La así llamada “recepción” de una obra, que la musicología germanocentrista ha lanzado como tema de estudio hace unos años, se refiere a nuestra comprensión, aceptación y valoración de un hecho artístico y cultural y de su trascendencia, pero está claro que ellas dependen de dónde nos situamos o elegimos situarnos - incluso geográficamente - para acercarnos a ese hecho.

He experimentado en reiteradas ocasiones que la misma música es objeto de admirada aceptación en una latitud y de indiferente distancia en otra. Por supuesto, sabemos que juegan en esta coyuntura la poca o mucha información o formación del receptor, su memoria histórica, sus conocimientos, su capacidad de apertura a hechos diversos, su sensibilidad, la frecuentación y estudio que haya dedicado al repertorio contemporáneo y, finalmente, su libertad referencial en cuanto a un núcleo de modelos y cánones con los cuales “comparar”. Y sin duda relevantes son los contextos socioculturales que operan en el complejo entramaje de oír-reconocer-analizar-sentir-disfrutar-rechazar el fenómeno musical.

Redundantísimo recordar aquí el crucial papel y la decisiva responsabilidad que cabe a la educación y formación musical en todos sus niveles.

Citaré - como lo he hecho recurrentemente en contextos similares y porque viene al caso - un fragmento del prólogo de la *Fraseología* (Buenos Aires, 1941) del musicólogo argentino Carlos Vega, por considerarlo aún vigente, a pesar del tiempo transcurrido desde su enunciación:

“Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores de nuestra esterilidad.

Hace cuatrocientos años que nos vienen de Europa las escuelas musicales, que imitamos, las normas teóricas, que seguimos, y los métodos de trabajo, que aceptamos sin discusión; nos movemos de acuerdo con la flecha de sus veletas.

Con tales antecedentes, la idea de que un estudioso sudamericano pueda conmovir las bases de la teoría tradicional resulta impensable. La montaña que levantaron en colaboración numerosas generaciones de teóricos europeos, seguirá cerrando el paso, inamovible, como una montaña de verdad.”

Para actualizar esta afirmación, solo habría que agregar - junto a Europa - la mención a los Estados Unidos de Norteamérica, y junto al estudioso sudamericano, la mención a compositores, musicólogos y teóricos del mismo origen. En la segunda mitad del siglo XX han surgido varios sustanciales estudios históricos y conceptuales y exhaustivos análisis no solo desde la musicología misma sino, afortunadamente, también desde los compositores, como Coriún Aharonián, Mariano Etkin o Cergio Prudencio. Sus visiones de lo latinoamericano provienen de una matriz histórica, social, política e ideológica que vincula los fenómenos artísticos y culturales precisamente en y desde del sur.

Variación tres: de sustantivos y atributos.

Tampoco hay acuerdo en la denominación de la música de hoy. ¿Es contemporánea, clásica contemporánea, nueva, actual, culta, erudita, seria, docta, académica, de tradición escrita, de concierto? Y pueden sumarse otras subcategorías como experimental, electroacústica, étnica, minimista, microtonal, nacionalista, new age, fractal, además de las combinatorias de *neo* y *pos*.

Cada uno de estos atributos ha ido agregando desdichas y confusiones al concepto occidental de música, porque a veces mezclan procedimientos técnicos con resultados estéticos o soportes de presentación con objetivos estructurales. Incluso “experimental” indica cosas diferentes según su proveniencia y su momento histórico. Y ni hablar de “académica”, la más peyorativa de las definiciones. Un compositor académico no es solo aquel que obtuvo sus sucesivas titulaciones en centros oficiales de enseñanza que lo habilitan a la docencia y le dan una pátina de prestigio en congresos y jornadas a medida que con aire distraído va acumulando doctorados y posdoctorados, sino que es aquel y cito *“que observa con rigor las normas clásicas”* (DRAE, pág.17, de la vigésima segunda edición, 2001).

En lo personal y a pesar del uso bastante corriente de este adjetivo en ciertos círculos que calificaría de conservadores, lo considero ofensivo para cualquier creador que se precie de tal. Porque suponemos que un “creador” imagina, inventa y concreta

hechos musicales originales, inéditos, inauditos, y no se dedica a la inútil remasticación de las normas clásicas. Por otro lado, ¿cuáles serían éstas? ¿Las de un período histórico determinado o las devenidas “clásicas” de cualquier época incluida la contemporánea? ¿Palestrina o Ives? ¿Machaut o Varèse? ¿Bach o Stockhausen? ¿Rameau o Ligeti? ¿Schubert o Cage? ¿Mozart o Nono?

Por otro lado, me temo que el uso extensivo del término esté deviniendo en legitimación y sinónimo de juicio de valor: para los que lo defienden y aplican, sería un honroso equivalente de excelencia, pero para el resto, seguiría señalando una actitud discriminatoria, segregacionista y subestimativa. Sin embargo, en varios países ya existen nucleamientos de compositores autodenominados académicos que operan dentro de sus claustros excluyendo a los que no lo son, y también instituciones autogeneradas como el Colegio de compositores latinoamericanos de música de arte en México, cuyas bases admiten generosamente hasta tres compositores por país, con el agregado de algún musicólogo. De todas maneras, es cada vez más raro encontrar compositores autodidactas o de formación informal (valga la paradoja), dado que la corriente impulsa hacia la formación universitaria de grado, posgrado y posposgrado.

Variación cuatro: etiquetas.

Arriesgaría a decir que los últimos años del siglo XX y los primeros del siglo XXI podrían definirse como de transición y aparente quietud innovadora para la música latinoamericana culta (ya ven que prefiero ser “culta” y no “académica”).

A pesar de las variadas etiquetas en uso (puestas o impuestas por la industria musical, los editores, los críticos, los musicólogos, nunca por los compositores de verdadera autoexigencia), no se registran revoluciones musicales como las ocurridas en varios puntos de inflexión del siglo pasado. Es decir que, a pesar de la diversidad de hechos musicales y de la cantidad de compositores, que ha crecido exponencialmente en las últimas décadas, aventuro a decir que en América Latina no estamos atravesando por un momento ni muy sustancioso en cuanto a contenidos ni muy ruptural en cuanto a propuestas, como se observara, por ejemplo en la década de 1930 con figuras fundacionales como Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla o Juan Carlos Paz, o la irrupción de la entonces joven generación en el correr de la década de 1960, con creadores como el guatemalteco Joaquín Orellana o la

colombiana Jacqueline Nova o el argentino Mariano Etkin, o después con el boliviano Cergio Prudencio, el chileno Eduardo Cáceres o el brasileño Tato Taborda.

Más bien nos encontramos en un tránsito multidireccional tal vez menos diferenciado y tal vez menos arriesgado, que a cada esquina incorpora alguna novedad a su sintaxis.

Bajo nuevas etiquetas se cobijan en realidad instancias no tan nuevas: el “arte sonoro” ha resultado en la práctica un cruce de la antigua música concreta y electrónica y su posterior fusión en el término común de electroacústica. “Arte sonoro” genera a su vez una confusión, adjudicándose una clasificación nueva y separatista. Porque, en términos occidentales, la música toda ¿no es acaso “arte sonoro” por excelencia?

Este “arte sonoro” (con diversas redes intra- e intercontinentales e incorporado a instalaciones, videos e improvisaciones, a modificaciones electrónicas en tiempo real etc.) está desplazando a la música electroacústica. En los hechos, no deja de ser algo así como el mismo perro con otro collar, una extensión de las tecnologías aunque en algunos casos con menos elaboración y mayor hibridez.

En algunos círculos francófonos, a la música electroacústica se la llama también “música acusmática” (es decir para oír sin ver), aunque las diferencias con la música electroacústica son difíciles de percibir.

Por otro lado, la música “electrónica” ha visto capturada su denominación histórica por un área de la música popular mayormente comercial destinada a muy otros fines que los de su origen elitista.

Variación cinco: bagatelas.

Decía que las novedosas etiquetas parecerían no apuntar especialmente a cambios creativos radicales. Como siempre, no olvidar que la excepción confirma la regla.

No estoy sola en estas consideraciones. Parecería haber nuevamente un desinterés por el riesgo (factor ya señalado hace tiempo por varios autores, entre los cuales Mariano Etkin) y parecería preferirse la entusiasta aplicación de los avances tecnológicos antes que el rompimiento con códigos conformistas.

La satisfacción inmediata de lo comunicativo parecería estar intermediada por las musas de facebook, especie de *Ersatz* expeditivo y multitudinario. El placebo de “*escriba su comentario*”, por ejemplo, está sustituyendo una reflexión crítica real, a

través de los medios tradicionales. Me refiero a las cada vez más exiguas reseñas periodísticas acerca de tal o cual obra estrenada o comentarios de corte más musicológico en publicaciones especializadas. Las reseñas parecerían adecuarse a cánones descriptivos antes que informativos, conceptuales o de opinión.

Si bien el ciberespacio simula ofrecer ilimitados horizontes, es probable que el fuerte impacto general de las sirenas del consumismo global vía internet también afecten la fantasía, la imaginación y la exploración de nuevos tiempos y espacios sonoros.

La tentadora posibilidad para el ego individual de “colgar” su obra para ser compartida con eventuales infinitos receptores - anónimos o no -, podría conspirar contra la decantación de la obra misma o simplemente convertir el ciberespacio en una especie de *Musileaks* o supermercado sonoro. El *chat* invita a parlotear con la misma naturalidad y desaprensión sobre arte, cultura y música, sobre recetas culinarias, sobre escandalos de corrupción o sobre drones genocidas. O tal vez nada de esto tenga ya la menor importancia y sea la señal de drásticos cambios culturales.

Tengo clarísimo que es tan peligroso reducir y generalizar esta situación como tan prematuro brindar opiniones sin la debida perspectiva. En diez años, es probable que tenga que desdecirme de alguna de las visiones sobre la música culta de hoy. No obstante, en base a una frecuentación de la misma en estos años, arriesgo algunas observaciones de índole general:

- 1) ha resurgido en estos últimos años la presencia de géneros tradicionales como la ópera, particularmente allí donde la producción escénica de las mismas cuenta con la infraestructura necesaria (Buenos Aires, Ciudad de México, Río de Janeiro), con temáticas poéticas, fantásticas o testimoniales. Lo demuestran, además de varios compositores argentinos después de Gandini, los mexicanos Mario Lavista y Julio Estrada, los brasileños Jorge Antunes, Tato Taborda y Tim Rescala, y el boliviano Cergio Prudencio.
- 2) prolifera la música de cámara para conjuntos mixtos no siempre tradicionales, apoyada por la existencia de formaciones variables de músicos experimentados en el repertorio contemporáneo.
- 3) subsisten obras para instrumentos solos, obviamente estimuladas por instrumentistas con menos anclaje en el pasado.
- 4) hay un número reducido de obras para orquesta (salvo encargos específicos con la posibilidad de estrenos en festivales), por mantenerse a lo largo y ancho del continente

el consumo masivo del repertorio sinfónico del pasado. Nuevamente, las excepciones solo confirman las reglas.

- 5) se multiplican todo tipo de combinaciones multimediales, escénicas o no.
- 6) se registra relativamente poca abstracción y especulación teórica tanto en lo compositivo como en lo analítico, a favor de lo matérico y sensorial.
- 7) las preocupaciones formales no parecen apriorísticas ni están en primer plano.
- 8) ha decrecido el interés testimonial sobre hechos de la historia reciente reflejado en obras de diversos géneros de la segunda mitad del siglo pasado.
- 9) en rebrote neonacionalista-indigenista, han surgido - como lo señalé arriba - diversos conjuntos andinos en Chile, Ecuador, Perú y Argentina, que muestran diversos grados de fusión y mezcla tanto estética como organológica, pero sin una matriz descolonizadora. Se trata, a menudo, de un retorno a raíces identitarias pero más “globalizadas” y estereotipadas que de veracidad y necesidad ética, cobijadas bajo el manto de instituciones académicas, con el peligro de cumplir más una función neocolonial que de real compromiso con el desafío.
- 10) se observa que la globalización ha generado productos musicales en formato cero y light con la consiguiente relativización de los riesgos inherentes a toda creatividad.
- 11) por lo general, las políticas culturales de los países latinoamericanos - y aquí también la excepción confirma la regla - siguen indiferentes a incluir la música culta contemporánea en su mira y apoyar la continuidad de sus manifestaciones en presupuestos y programas de incentivo y difusión, favoreciendo, en cambio, una orientación masivamente populista.

Variación seis: otras voces.

Es reconfortante comprobar que, en esto de nutrir una visión crítica de la realidad compositiva de hoy, no estoy sola. Escucho voces coincidentes y preocupadas provenientes de respetables tiendas.

Permítanme - como ejemplo ilustrativo - leerles el acta del jurado del Premio de Composición 2011 de Casa de las Américas, por cierto un concurso muy convocante a nivel continental:

“Partiendo del reconocimiento de la importancia del espacio cultural que representa este Premio para la América Latina y el Caribe, el jurado integrado por Alejandro Cardona (Costa Rica), Cergio Prudencio (Bolivia) y Juan Piñera (Cuba),

luego de evaluar las quince obras concursantes decide, por unanimidad, declarar desierto el Premio de Composición Casa de las Américas 2011, por considerar que éstas reflejan la situación crítica de la composición musical y, por extensión, de los procesos formativos desarrollados en Latinoamérica y el Caribe.

En tal sentido, observan:

- Falta de creatividad, ingenio e invención, así como escaso riesgo estético e imaginación arraigada en la fisicalidad sonora.*
- Presencia de materiales inconsistentes, dificultad para reconocer y aprovechar sus potencialidades, independientemente de las estéticas propuestas.*
- Poco conocimiento del instrumental, frecuentemente sustituido por respuestas virtuales alejadas de la posibilidad humana de la interpretación. Se trata de una manifestación más de la desafortunada separación entre compositores y ejecutantes.*
- Sometimiento artístico y pasivo a los programas informáticos utilizados para producir las partituras, subordinando a ellos el pensamiento propio.*
- Incomprensión del sentido y función de la composición musical en el contexto cultural e histórico de la América Latina, percibiendo una búsqueda de legitimación estética a través de la adscripción, consciente o ingenua, a modelos hegemónicos de la cultural occidental.*

La Habana, 15 de abril de 2011.

Y siguen las firmas de los compositores nombrados.

Hasta hoy, esta ha sido la única vez que un jurado tomó por unanimidad la drástica decisión de declarar desierto este premio, cuya sexta edición bienal está anunciada para abril de 2015.
