

El compositor y su entorno en Latinoamérica

por
Corián Aharonián

Casi prólogo

Latinoamérica no constituye una unidad en materia de medio ambiente. Ninguno de los países de Latinoamérica constituye una unidad en materia de medio ambiente. Pero puede ser conveniente recorrer el continente a vuelo de pájaro, a fin de establecer algunos rasgos comunes y muchos rasgos diferenciales, y, sobre todo, a fin de establecer los numerosísimos puntos de necesario desacuerdo con las confortables y evasivas visiones ecologistas predominantes en el Lejano Norte, en el así llamado Primer Mundo.

El Primer Mundo que utiliza una vez más la mentira para comernos mejor. El Primer Mundo que hace un congreso mundial ecologista en Brasil para esconder su culpabilidad en la depredación del mundo, que hace un congreso mundial sobre población en Egipto para disimular su culpabilidad en la muerte minuto a minuto de niños en todo el Tercer Mundo, que hace conferencias sobre desarme para armarse más que nunca, que hace conferencias sobre paz para atacar e invadir con impunidad.

Uno

Los rasgos comunes de nuestras sociedades son a veces fáciles de enumerar: la miseria, la dependencia colonial, la explotación. Otras veces son verdaderamente difíciles, porque al poder no le interesa el conocimiento –y por tanto el estudio– de las cosas que no sirvan específicamente para dominar.

Hay rasgos comunes de identidad cultural en Latinoamérica, labrados silenciosamente durante milenios por los pueblos que confluyen en el continente a partir de 1492, y labrados también silenciosamente durante medio milenio por esos pueblos interactuando entre sí y –al mismo tiempo– con el poder colonial. Hay específicamente rasgos comunes de identidad musical. Musical en el sentido más amplio y extenso. Musical con todo el cuerpo, musical con todas las voces, musical con todos los timbres y gestos instrumentales, musical con todos los sonidos y sobre todo con todos los silencios, humanos y no humanos, del continente.

“–¿Qué es? –me dijo”, cuenta Juan Rulfo en *Luvina* (y nos recuerda la revista mexicana *Pauta* en cada uno de sus números).

“–¿Qué es qué? –le pregunté”, continúa.

"-Eso, el ruido ése".

"-Es el silencio..."

El músico es un receptáculo particularmente sensible de esos rasgos comunes, y un reestructurador de ellos, por definición de oficio. La música es la estructuración expresiva de sonidos y silencios. Pero yo sólo puedo estructurar aquello que conozco, aquello que he conocido y reconocido.

Dos

Los rasgos diferenciales tampoco los tenemos catalogados. Podemos, sin embargo, reconocer la diferencia en la experiencia de un músico creador, de la incidencia de silencios tan diferentes entre sí, como los de la noche en el Altiplano boliviano, en la del Puerto Rico del coquí, en la de Río de Janeiro de las ventanas siempre abiertas (Noche estremecedora, noche bullanguera, noche casi promiscua). Auditivamente, pero también visual, olfativa, térmicamente. ¿Es igual la noche de una casa urbana en esa Río de Janeiro a orillas del océano que la noche llena de desaforados bichos en la montaña de espesa vegetación tropical del poblado de Mendes, a cien kilómetros al oeste de la misma ciudad de Río de Janeiro? Los primeros estudios de paisaje sonoro de R. (Raymond) Murray Schafer ya nos ayudaban a redescubrir estos entornos cotidianos, y aun a entender su permanente variabilidad a través del día, de la semana, del mes, del año.

Cumplida ya hace tiempo aquella tarea esclarecedora, Schafer nos abre los ojos respecto a las músicas de piano frente a las músicas de guitarra. Es un muy buen punto de partida para repensar nuestro acontecer creativo en relación con nuestros condicionamientos de espacio de acción latinoamericana, es un continente lleno de guitarras. Es inimaginable la infinita variedad de guitarras, vihuelas, bandolas, laúdes y demás familiares inventada a cada paso por el hombre común de nuestro continente. Los músicos serios no estudiamos este fenómeno. Esa infinita variedad no existe porque no está en los libros del colonizador.

Tres

Pero la problemática del compositor tiene más bemoles. No se trata simplemente de tomar conciencia, sino de actuar después de haber tomado conciencia.

Y el músico creador está inserto en un proceso histórico que hace parte del fenómeno colonial, proceso en el cual hay categorías de comunicación ya establecidas. Y por tanto códigos ya enseñados por centurias, e incorporados por los destinatarios de las músicas que ese creador decida hacer. El compositor puede rechazar algunas reglas de juego —de hecho, todo creador verdadero rechaza algunas reglas de juego, y es en ello que le va su pequeña cuota de originalidad—, pero no todas. Ni siquiera la mayoría. Si no, no se comunica.

Ergo, la música de puertas adentro existe. Y no es pecaminosa. Y la de puertas afuera también existe, y tampoco es pecaminosa. Yo puedo optar como creador por una u otra, o por alguna ingeniosa mezcla de ambas —y ojalá me vaya bien en la aventura química—, pero no puedo saltarme el conocimiento de cómo funcionaban antes de mi advenimiento.

Y tampoco puedo saltarme –y he aquí un punto nuevo– la existencia de situaciones no previstas en la praxis estatuida pero propias de mi aquí y ahora. En Puerto Rico, en la zona de San Juan, ciudad del coquí omnipresente, no puedo prescindir del continuo friso del martilleo tintineante del canto de este pequeño batracio. Si no cierro mis puertas, los silencios de mi música sonarán a alegre coro de coquíes. Si cierro mis puertas, el calor me asfixiará. O quizás el edificio esté tan bien construido que prevea ese peligro, y no tenga posibilidad –como en casi toda América tropical– de cierre total de vanos. No podré silenciar los coquíes. Si persevero y triunfo, y venzo el calor asfixiante con aire acondicionado, el ruido de éste también se hará omnipresente, y los silencios de mi música sonarán a motor asordinado.

En buena parte del América Latina no hay posibilidad de "silencio total", ese silencio de sala de conciertos. De sala de conciertos en silencio, claro está. O de estudio de grabación. Salvo en los estudios de grabación. Aunque el silencio total sea en realidad una ilusión sicoacústica. Un silencio relativo, entendido como tal por mis mecanismos perceptivos condicionados por tal o cual estímulo. Es decir que, en todos los casos, los silencios totales serán silencios virtuales que yo percibo como reales.

Y yo, compositor, tengo derecho a querer usar silencios así de silenciosos para significar tal o cual estado de ánimo, después de haber experimentado su presencia –física o imaginada– alguna vez. Entonces, ¿no tengo derecho a hallar o a fabricar un espacio que me permita silencios así de silenciosos –o la ilusión, astutamente provocada, si soy capaz de ello, de silencios así de silenciosos–?

Cuatro

Veamos algunos casos tipo de relación del compositor –nos ocuparemos en esta oportunidad sólo del compositor de música culta– con el medio que lo rodea. El medio físico y el medio espiritual, el medio de la naturaleza y el del artificio humano. El de los minerales, el de los vegetales, el de los animales. Y sobre todo el de los hombres.

Porque el hombre es el primer eslabón de nuestra relación con el medio. El hombre igual. El hombre entendido como semejante. El hombre escuchado como semejante. No el hombre visto como cucaracha interesante a ser estudiada. No el hombre como bicho inferior a ser iluminado por nuestra antorcha divina. El hombre –nosotros–, el hombre que me refleja y a quien me reflejo, quicra o no. Y sobre todo, el hombre a quien reflejo porque realmente así lo quiero hacer.

¿Qué oigo en la ciudad de La Paz, Bolivia, si enciendo la radio? Puede ser *eso* mismo que escucho en Montevideo, o en Buenos Aires, o en San Pablo, o en Nueva York. Pero puede ser, de pronto, un *eso* otro, que yo puedo escoger como más mío: una transmisión radial en aimara, con música de comunidades de la zona, por ejemplo. ¿Qué oigo en los alrededores de la ciudad de La Paz, si tengo el oído atento? Puede ser *eso* mismo que escucho en Montevideo, o en Córdoba, o en Bogotá, o en París. Pero puede ser, de pronto, un *eso* otro, que yo puedo escoger como más mío: una fiesta en una de las comunidades indígenas que cercan la

ciudad de La Paz, por ejemplo. Mi composición podrá reflejar, voluntariamente, eso que he escogido como más mío. Eso que, quizás, estoy ayudando –por alguna razón– a que pelee por ser más de nosotros todos, de nosotros-latinoamericanos. Mi ciudad de La Paz, Bolivia. *La ciudad* de Cergio Prudencio, una fascinante obra compuesta en 1980. Dice Prudencio: “*En la América Latina debemos aprender a trabajar con los sonidos que tenemos a mano, casi siempre mucho más ricos que la orquesta sinfónica o el cuarteto de cuerdas anhelados por deformaciones académicas*”. Mi entorno sonoro boliviano, el de su *Tríptica*, de 1986, o el de dos obras más recientes que completan con *La ciudad* una trilogía: *Cantos de piedra* (1989) y *Cantos de tierra* (1990). “*Música de las calles, cordillera y fiesta. Música espontánea, dinámica. Música diversa y múltiple*”. Escribe: “*Se nos ha enseñado a no establecer vínculos con la sociedad, a no formar parte real de ella. Y eso puede cambiar. Cambiará cuando en vez de sentirnos víctimas, nos reconozcamos cómplices de esa situación estéril*”.

¿Qué oigo en la ciudad de Guatemala si no soy insensible a las gentes que me rodean? “*En su mayoría, sonidos producidos por seres humanos, tales como algarabías, gritos, llanto de recién nacidos, lamentaciones, improperios, murmullos de rezos, vocablos indígenas, súplica de mendigos y voceadores de periódicos*”, dice Joaquín Orellana. “*El ser humano y su condición en conflicto*”. ¿No será algo parecido a lo que aparece en su emocionante *Humanofonía*, de 1971, o en su *Imposible a la equis*, de 1980, o en su *Evocación profunda y traslaciones de una marimba*, de 1984? Se trata, tan simplemente, de “*colocar el instrumento marimba dentro de un contexto de solemnidad y de magia*”, explica Orellana.

¿Qué oigo en las calles de Puerto Rico, o en la prolongación de éstas en el barrio puertorriqueño de Nueva de York? ¿Se parecerá a *Música de la calle*, compuesta en 1980 por William Ortiz, o a *Llegó la banda*, de 1984, o a *Urbanización*, de 1985? Dice Ortiz: “*La mayor parte del material musical en ‘Música de la calle’ ... es generado del canto de una pandilla de las calles de Brooklyn... El canto es usado... para transmitir una actitud callejera y es un motivo estructural del cual emanan los ritmos de las secciones rápidas*”. “*Como compositor*”, señala en otro trabajo, “*siempre he tenido el interés de relacionar mi música con la vida que me rodea. Cómo se puede lograr esa integración en la sociedad hoy en día, ...es un reto*”. El primer texto citado explica, en relación con la dialéctica entre “*el tema o motivo de la calle*” y “*el material nuevo compuesto*”: “*La síntesis resultante, análoga a las contradicciones de la vida, origina la composición comunicando una actitud hacia la experiencia original (tema) –una manera no sólo de escuchar sino también de responder, sentir, relacionar y pensar*”.

Cinco

El hombre y su hábitat. El hombre y su lugar vivenciado. El hombre y su cotidianeidad. El hombre y su entorno musical real, el del hombre común de su comunidad. Como en los casos históricos de Fabini, Gallet, Revueltas, Roldán, García Caturla.

Recuerden *Campo* o *Isla de los ceibos* de Eduardo Fabini, compuestas entre 1910 y 1922 y entre 1924 y 1926, respectivamente. Escribe Fabini al comienzo de su partitura de *Mburucuyá* (1932/1933), con cristalina franqueza, casi de niño: “*...y al amanecer, el bosque, con sus distintas voces: grillos, sapitos, pájaros...*”.

Y Silvestre Revueltas escribe a propósito de *Esquinas* (de 1931, reorquestrada en 1933): “*‘Esquinas’ de ayer con mi emoción de hoy, observadas desde otros caminos del corazón con una nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modeladas con nuevo material, dejando intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldías que ahora siento un poco extraño dentro del alentador optimismo de mi deseo actual, alegre y fuerte como una clara mañana de nueva energía y esperanza nueva. / Sólo quedó lo esencial de esas ‘Esquinas’ tumultuosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconsuelo, y su dura consistencia de pueblo forjado en todos los dolores*”. Ese mismo año 1933, dice a propósito de *Janitzio*, en un gesto de humor entre irónico y amoroso: “*La posterioridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos pro-turismo*”. Escribe Revueltas sobre una obra hecha un año más tarde: “*‘Planos’. Arquitectura ‘funcional’ que no excluye el sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción que los de otras obras del mismo autor; cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha: dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. / Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a / construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión*”.

Seis

Claro que si yo –compositor o escucha– no puedo vivenciar mi lugar porque no lo oigo, porque me destruyeron la capacidad física o sicofísica de escucharlo, todo lo dicho anteriormente pasa a ser ficción optimista. R. Murray Schafer también hablaba, recientemente, de la necesidad de crear una sociedad para la supresión de la música que nadie pidió escuchar en los lugares públicos.

Cuando es violada mi relación con un entorno producto de interacciones más o menos libres, cuando mi simple viaje en ómnibus constituye un ataque a mi libertad por la imposición vociferante de músicas que no quiero escuchar, cuando mi estadía en un bar o un restorán o un supermercado o un comercio común y corriente me somete a una violenta presencia auditiva de música de intención manipuladora que yo no pedí escuchar y que no tengo posibilidad alguna de escoger, cuando mi opción de vida urbana me somete a un bombardeo de contaminación sonora que altera mi salud mental, cuando mi lugar de trabajo me lleva casi inexorablemente a un deterioro auditivo¹, cuando mi vecino tiene derecho a poner en su auto una alarma antirrobo enloquecedora que me sacude con regularidad a las tres de la madrugada por un error en su funcionamiento, cuando los funcionarios de los aeropuertos son protegidos –para que puedan continuar siendo de utilidad de su explotación diaria– del peligroso decibelaje de los aviones a reacción de los que no se nos protege a los miles de viajeros situados a igual distancia de los motores, cuando mi condición de peatón es sometida al también

¹Hipoacucia neurosensorial en un tercio de los trabajadores de las acerías de Huachipato, en Chile (informe del Dr. Rodrigo Benavides, 1972), por ejemplo.

peligroso decibclaje de una perforadora de hormigón –que de paso deja sordos y estériles a sus operadores–, cuando mi libertad cotidiana es condicionada por la agresión visual y auditiva de los anuncios televisivos, cuando el poder de la música es así banalizado segundo a segundo por el sistema socioeconómico del que somos prisioneros, entonces todo lo que podamos pensar acerca de la relación entre compositor y hábitat se relativiza. Porque está enferma.

Y la enfermedad también puede producir música. Música que surja de esa enfermedad y que la refleje. Pasiva o activamente. Sufriéndola en la derrota, o combatiéndola.

Pero no por la técnica del avestruz. No se trata de evadirse de la violación diaria. Quien se evade, sólo salva egoístamente su propia soledad. O se engaña acerca de la posibilidad de salvarla, creyendo que existen soluciones individuales al margen de las comunitarias. No se trata de hacer música de denuncia que sea sólo eso. La simple denuncia es sólo denuncia y no necesariamente música.

Deben existir caminos para la posibilidad de enfrentar la realidad que en cada momento histórico nos toque en suerte, amar lo querible, detestar lo odiable, combatir lo que consideremos nocivo para la comunidad, ayudar a afirmar todo lo que de bueno y positivo asome aquí y allá, y comunicar nuestro mensaje a través de un producto musical hecho a conciencia y con responsabilidad social. A través de música que intente ser buena música. Culta o popular.

Y esa buena música, consciente y responsablemente sensibilizadora, será una invaluable arma docente en la lucha diaria. Al ayudar a potenciar la sensibilidad auditiva del escucha, esa música se estará convirtiendo en un arma con la cual continuar defendiéndose del embotamiento de los sentidos que conspira contra la relación afectiva con el medio ambiente. Esa relación afectiva que nos hace más plenamente seres humanos.

¿Soy demasiado optimista? ¿Utópico, quizás? Una vez más, entonces, ¡viva la utopía!