

PROBLEMATICA DE LA MUSICA LATINOAMERICANA ACTUAL

por

Aurelio de la Vega

En abril de 1958 tuvo efecto un significativo Festival Interamericano de Música en Washington, D. C. Perfectamente planeado y realizado, dicho Festival, que incluyó lo mejor y más representativo de la música seria actual de Latinoamérica, enfrentó al público y a la crítica musical de Norteamérica —por vez primera expuestos a dosis masivas de tal música— con muchas de las corrientes actuales que cimentan y dan cuerpo a la producción musical de la parte sur de nuestro Hemisferio. Si bien es verdad que en los últimos veinte años nombres como los de Chávez o Villa-Lobos —y más recientemente el de Alberto Ginastera— eran conocidos de los públicos estadounidenses y europeos, y si por otra parte semejantes festivales musicales (tipificados por los de Caracas y Montevideo) habían permitido a un sector de la crítica musical de Estados Unidos enfrentarse con un volumen mayor de la producción musical latinoamericana, no es menos cierto que en el caso de los tres compositores antes mencionados —voceros individuales de fuerte personalidad, aunque a veces lo conocido y escuchado de ellos perteneciese a la producción menor de los mismos— se establecía una impresión limitada y aislada de lo que ocurría en el resto de la América Latina, que, aún en el momento actual, debido a conocidos factores negativos de comunicación y difusión, es posiblemente la parte del mundo, cuya producción cultural (y en especial musical) es menos conocida y menos apreciada con sentido de perspectiva analítica en Estados Unidos. Esta ignorancia, cuyos resultados y consecuencias político-sociales han constituido importante tema histórico en los últimos meses, no podía quebrarse aún en el caso de los Festivales de Caracas, los cuales, por un lado, se realizaron en círculo cerrado, debido a las distancias enormes que separan los pueblos de nuestro continente, mientras, por otro lado, lo ambicioso del proyecto actuó en ocasiones en detrimento de la calidad de las obras presentadas, ofreciendo a la crítica norteamericana un espectáculo acumulativo nacido de la más indiscriminada flexibilidad.

El Festival Interamericano de Washington, precisamente, modificó muchos de los conceptos e impresiones previas que, con respecto a la música de Latinoamérica, tenían formados el público y la crítica estadounidense. Entre los numerosos escritos que aparecieron en infinidad de periódicos y revistas norteamericanas con motivo de dicho Festival, dos ideas fundamentales sumamente interesantes saltaban a la vista: 1) parte de los críticos que escribieron sobre las obras oídas se mostraron gratamente sorprendidos (sic) al descubrir productos de primer orden, cuya existencia no sospechaban, y 2) otra parte de los apuntados críticos señaló alborozada la ausencia de esa música latinoamericana de segunda clase (catalogada bajo el punzante lema de "music of rum and Coca-Cola") que durante tantos años, bajo las formas más diversas (de las *Danzas* de Lecuona a los poemitas sinfónicos de tango y lágrima), se habían presentado como la única representación genuina del alma nacional (?) de América Latina. Atrás habían quedado, por fortuna, las páginas sinfónicas coloristas, que querían describir las fuentes del Orinoco o el trepidar de las selvas amazónicas, con su consabida colección pintoresca de cantos de pájaros y silbidos de pitones. En su lugar, ahora, se oían sinfonías, cuartetos y conciertos. La música latinoamericana era ya mayor de edad.

Desde hace muchos años la producción musical de nuestro Continente se ha visto dividida por geografía y naturaleza en dos grandes conglomerados: una música del hemisferio norte, nacida y hecha en Norteamérica (pues Canadá, hasta la fecha, no ofrece a la cultura americana compositores de importancia), y una música que, pese a raíces distintas y a tendencias estéticas muy diversas y variadas, se agrupa bajo el título general de *latinoamericana*. Por supuesto, no todos los países de la América Latina aportan igual cantidad de música importante, ni es la misma de igual calidad. La historia de los últimos años nos dice, por ejemplo, que México, Cuba, Venezuela, Brasil, Argentina, Uruguay, Perú y Chile son los productores básicos de la llamada música latinoamericana, con la adición reciente de Panamá y Puerto Rico (representados, respectivamente, por las figuras individuales de Roque Cordeiro y Héctor Campos Parsi). Entre estos países, México, Brasil, Chile y Argentina han sido los que han desarrollado una vida musical más intensa, sobre todo en lo que respecta al campo de la creación.

La música norteamericana se ha caracterizado en su desarrollo por haber alcanzado desde temprano un nivel técnico efectivísimo, al que ha contribuido de manera decisiva el alto índice cultural-musical del

país, dentro de cuyo territorio el profesionalismo del compositor de música culta no sólo ha alcanzado los niveles reservados a Europa hasta hace tres décadas, sino que el mismo ha tomado carta de responsabilidad social en el país. Proporcionalmente al número de sus compositores, los talentos individuales norteamericanos verdaderamente sobresalientes son pocos. Claro está que la pluralidad de tendencias estéticas y la manifestación múltiple de diversos procedimientos técnicos son aspectos fundamentales de la integración musical de Estados Unidos, y la pléyade de compositores pertenecientes a tres generaciones puede resumirse en algunos nombres claves que vendrían a representar etapas decisivas dentro de la historia musical de Norteamérica. Ives, Copland, Sessions, Wallingford Riegger, Elliot Carter, León Kirchner, Andrew Imbrie o Ben Weber son compositores que representan algo más que fichas biográficas, mostrándonos el alto grado de calidad artística a que se ha llegado en el caso de la música norteamericana.

La música de Latinoamérica, por otra parte, se había caracterizado, hasta fecha muy reciente, por una gran imaginatividad primaria, a la par que por un frecuente bajo nivel de calidad técnica. Una última y reciente generación de músicos latinoamericanos ha logrado, por fin, lo que Kirchner o Elliot Carter han obtenido para Norteamérica: la conjugación de un verbo de alta calidad y de profundidad extraordinaria de expresión, con un dominio total de la técnica. Compositores como Ginastera, Héctor Tosar, Roque Cordero, Juan Orrego Salas, Julián Orbón o Domingo Santa Cruz han disipado las críticas frecuentes que Europa y Norteamérica hacían a la música latinoamericana, las cuales podrían resumirse en dos características principales: una superficialidad técnico-estética, blanda y flexible, con ausencia de cánones profundos y frecuentemente cubierta por el famoso *slogan* del nacionalismo a ultranza, y una falta de calidad intrínseca del material empleado, que se desdoblaba en infinidad de piezas menores (preferentemente, interminables colecciones de danzas y otros cuadritos folklóricos) o vacías construcciones escolásticas de corte neoclásico, con detrimento de las grandes estructuras y de la trascendencia de concepción. Tras la época mágica y exuberante de Villa-Lobos, que dio a América Latina una posibilidad de aspiración histórico-musical-cultural semejante a la que Ives logró para Estados Unidos (con sus tonos románticos desbordados y su empleo de fórmulas rítmico-melódicas americanistas), Latinoamérica ha entrado en una etapa decisiva de interesante productividad que se manifiesta en la obra de los compositores antes apuntados, y que, por vez primera, presenta

en forma definitiva y congruente la efectividad ulterior a que se ha llegado en el campo creativo musical. Una cosa salta a la vista de inmediato: atrás han quedado, o van quedando, las épocas en que las llamadas fórmulas nacionalistas cubrían casi invariablemente fallas técnicas e imaginativas de todo tipo, principalmente la falta de un criterio estético de suficiente peso como para producir obras capaces de mantener una competencia triunfante en el amplio mercado universal. Pioneros del movimiento universalista en Latinoamérica, como Domingo Santa Cruz (tantas veces acusado por los nacionalistas de traicionar "el mensaje de América" (?), como si este "mensaje" fuese una fórmula fija propia de sociedades secretas y no una expresión de la creatividad personal), nunca han querido expresar en su música otra cosa que no sea un ansia de superación técnica realmente conmovedora. Cuando después hombres como Juan Carlos Paz expresaron abiertamente sus puntos de vista antinacionalistas, y se dieron a la tarea del apostolado del dodecafonismo en tierras del sur, la batalla absurda entre ambas facciones alcanzó su apogeo. Al igual que en Europa setenta años antes, y al igual que en Norteamérica en los veinte años anteriores, se olvidaba la calidad de los productos para discutir el aspecto de la envoltura de los mismos. El planteamiento de un nacionalismo americano, que tanto preocupó a la generación anterior, y que había tenido conocidos antecedentes literarios en Latinoamérica mucho antes de que la música hiciese su aparición como forma civilizada de una sociedad, desapareció como problemática en los Estados Unidos hace ya muchos años. A nadie se le ocurriría preguntarse a estas alturas, en este último país, si la Sinfonía en Dos Movimientos, de León Kirchner, es o no válida como expresión, porque siga o se desligue de los procedimientos empleados por Copland en *Rodeo* o en el Concierto para Clarinete y Orquesta. La Sinfonía de Kirchner es una obra monumental e importantísima dentro de la producción de toda América, y eso es lo que interesa al país del compositor —como interesa también a dicha nación las calidades intrínsecas de las tres sinfonías de Copland y no su credo o lenguaje ocasional. A estas alturas, superada la mencionada crisis en Norteamérica, el compositor estadounidense se da a la tarea de la creación con la misma serenidad de propósitos que puede guiar a un compositor europeo cualquiera, tan alejado de la problemática nacionalista en sí (correspondiente siempre a países pequeños o atrasados social, histórica o políticamente), como preocupado por estructurar obra trascendente y valiosa. En Latinoamérica, por el contrario, aún se padecen estos viejos dolores,

repetiéndose invariablemente el esquema tradicional: en países de cultura subdesarrollada las preocupaciones formularias y ortodoxas típicas del nacionalismo, planteado como problema (¡sic!), se hacen presentes, y los compositores suscriben manifiestos y entablan batalla de supervivencia, hablando en nombre de un lenguaje autóctono que, por supuesto, emplea cotidianamente todas las formulaciones melódicas-armónicas-instrumentales legadas por Europa; en países de cultura más desarrollada (como es el caso típico de Chile o Argentina) el planteamiento anteriormente explicado se haya reducido a su nulidad en muchos casos o comienza a aceptarse como una *expresión individual* del compositor, pero nunca como una condición vital ineludible de tipo colectivo, un poco al modo de lo que ocurre en la Unión Soviética.

Si se analiza la producción, por ejemplo, de un compositor de la importancia de Alberto Ginastera, se ve claramente la trayectoria típica de todo planteamiento de esta índole, superado ya como tal en el caso de este creador: de la inicial floración imaginativa, de limitado vuelo técnico, enmarcado por fórmulas rítmico-melódicas nacidas del folklore argentino, se pasa poco a poco, en impresionante línea ascendente, a los empeños mayores perfectamente logrados, que, peculiarmente, van transfigurando la materia original directamente relacionada con lo nacional hasta situarla en planos totalmente universalistas. Cuando esto ocurre, la música de América Latina se proyecta, intemporal e inespacialmente, más allá de las fronteras de cada país. Que este fenómeno suceda cada vez más cotidianamente es un signo esperanzador a la par que un índice de madurez histórica.

Los lenguajes técnicos universales de un momento dado, o los estilos en que se expresa una cultura cualquiera en un periodo histórico determinado, pasan a formar parte del patrimonio general de toda una época. Sabido es que todos los movimientos originales de la cultura moderna y contemporánea, que se producían y se producen invariablemente en Europa —quizás con la reciente primera excepción del abstraccionismo expresionista pictórico de Pollock y sus seguidores—, encontraban su eco tardío en tierras de América, particularmente en lo que se refiere a la América Latina. Pero en años recientes, lo que viene a ser parte fundamental de la estética musical contemporánea, o sea, los descubrimientos y formulaciones agrupados básicamente en dos polos, el tonal-politonal y el atonal-dodecafónico-serial, hacen su irrupción como *lenguaje natural* en tierras americanas. Como siempre ha ocurrido, fueron los Estados Unidos los primeros en aceptar dichos lenguajes como fórmulas natura-

les de expresión, pasando después dichas fórmulas a tierras y países de América del Sur. Cuando se escucha, por ejemplo, la excelente Segunda Sinfonía para Cuerdas de Héctor Tosar, o las páginas admirables del Segundo Cuarteto de Cuerdas de Ginastera, se enfrenta uno a una materia perfectamente trabajada en su textura y en su forma de expresión, que emplea un lenguaje eminentemente vital derivado de las últimas expresiones de la cultura musical, a la par que en ningún momento asoma a la superficie la problemática del nacionalismo como fórmula *a priori*. Ambas obras mencionadas son excelentes composiciones, y esto es lo que cuenta. Que sus respectivos autores hayan nacido en Uruguay y en Argentina viene a ser un accidente fortuito del cual se beneficia el país de origen, pero realizándose ahora esta proyección de validez a la inversa: es decir, que la buena calidad del producto reflejará en el país donde se origina éste, su sombra benévola. Los remanentes de las ya desacreditadas formulaciones del nacionalismo a ultranza, van dejando paso en la América Latina a la aparición de una generación de compositores de primera línea. En la medida que las diferentes sociedades y países donde se realiza esta permutación contribuyan a ella mediante la creación de un clima cultural-espiritual de madurez, se estará indudablemente procurando —como lo ha hecho Norteamérica en forma tan vital— la integración universal de la cultura musical de un país, dentro de cuyo panorama lo nacional se empleará entonces no como una expresión formularia determinada, sino como una característica biográfica noble y bienvenida.

San Francisco, septiembre de 1958