

Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur

por
Rodrigo Torres

INTRODUCCIÓN

La tarde del día 2 de octubre de 1987 será memorable para quienes participaron en el Foro de Compositores del Cono Sur. Este evento tuvo lugar en la Sala del Goethe Institut en el marco del Segundo Encuentro de Música Contemporánea organizado por la Agrupación Musical Anacrusa.

Memorable en primer término porque el Foro constituyó más que un momentáneo paréntesis en la grisalla santiaguina, una contundente y estimulante comprobación de que la atávica insularidad chilena —transformada en un desintegrador aislamiento en los últimos tres lustros— puede y debe ser revertida si se pretende abrir cauces más plenos al desarrollo de nuestra música.

Memorable también porque en esa ocasión se reunió en Santiago, probablemente por primera vez, un destacado y heterogéneo grupo de compositores del Cono Sur venidos de Asunción, Buenos Aires, Córdoba, Indiana y Santiago. Para nuestro medio y para las generaciones jóvenes ese solo hecho es ya un acontecimiento.

Por último es memorable porque en la trama de ese diálogo libre y franco, si bien de un modo disperso, fue paulatinamente adquiriendo consistencia real, más acá de la escritura, la dimensión humana de los compositores; su compleja y conflictiva situación en la sociedad contemporánea así como el sentido de sus personales convicciones, contradicciones, carencias y utopías. Fue verdaderamente un encuentro y también un reencuentro en el que se sintió el latido profundo del intento de nuestros compositores de otorgarle a la existencia americana un modo propio y autónomo de hacer música.

El Foro de Compositores del Cono Sur se convocó para compartir reflexiones, experiencias y puntos de vista en torno al problema de la identidad de la música en América Latina, como eje temático principal. Fue una actividad programada junto a los Concursos, Conferencias y Talleres de Instrumentistas que se realizaron en el ya mencionado Segundo Encuentro de Música Contemporánea.

Se invitó a un grupo de seis compositores de varios países como expositores encargados de establecer el marco inicial del debate. Tales compositores-panelistas fueron Coriún Aharonián, de Montevideo, quien no estaba en Chile desde 1972; Gerardo Gandini, de Buenos Aires; Juan Orrego-Salas, chileno radicado en Indiana, Estados Unidos desde 1961; Luis Szarán, de Asunción, Paraguay, el primero de su país que participaba en un Foro de esta naturaleza,

Revista Musical Chilena, Año XLII, enero-junio, 1988, N° 169, pp. 58-85

según sus propias palabras; Alicia Terzián también de Buenos Aires y Cirilo Vila, chileno, miembro de la Agrupación Musical Anacrusa. Actuó como moderador Rodrigo Torres, musicólogo, también miembro de Anacrusa y responsable de la presente edición del Foro. Junto a los compositores-panelistas nombrados también participaron en el debate posterior los compositores Oscar Bazán, de Córdoba y Alejandro Gurello, de Santiago. Es interesante señalar el hecho de que en el grupo de compositores participantes estaban representadas tres generaciones, sin contar a los creadores de la generación más joven que asistieron al evento.

La decisión de editar y publicar la discusión desarrollada en el Foro está en relación a la importancia relativa que éste, así como el Encuentro en general, tuvo en el medio y especialmente motivados por su contenido fecundo en ideas, experiencias y proyectos. De este modo queremos contribuir a la profundización y continuación de este debate en otros más. Además de revitalizar una línea de publicaciones, más o menos intermitentes, que ha desarrollado la *Revista Musical Chilena*, orientada a dar a conocer por vía testimonial el devenir de la música contemporánea, de aquí y ahora; línea que posibilita el acceso desde una dimensión vital al pensamiento y la praxis de los compositores contemporáneos.

Es preciso advertir al lector que la presente edición no es la versión completa del Foro. Es una selección de la transcripción que, sin perder el hilo real del diálogo, pone el foco en lo pertinente a la problemática de la identidad, tema central pero no el único que se discutió. Por razones técnicas hubo en ciertos puntos baches en la grabación, producidos al cambiar el cassette (cf. p. 16). El texto es una transcripción literal con ocasionales cambios en la redacción. Especial cuidado se ha tenido para asegurar una cabal comprensión de las ideas expuestas, evitando cortes innecesarios y la consecuente tergiversación/descontextualización del discurso.

I. PONENCIAS

Identidad y la responsabilidad de ser

Juan Orrego-Salas inició el Foro dando lectura a las notas sobre el problema de la identidad, escritas para la ocasión:

“Definida por la Real Academia Española, identidad es el hecho de ser una persona o cosa, la misma que se busca. ¿Qué busca en primera instancia el artista? Identidad con su propio mundo interior. De allí parte el proceso de gestación de una obra de arte, de la necesidad del artista de expresarse o, lo que es equivalente, de poner en evidencia aquello que es lo mismo que él, que se identifica consigo mismo, a lo que antes me referí como su mundo interior.

“Jacques Maritain describe esta condición del artista como el proceso de “apoderarse a ciegas de sí mismo, en la conciencia de que lo único que logrará es crear y esto no podrá explicarse sino en base a la obra creada”. Con ello nos da a entender que el artista busca a ciegas su propia identidad, la que sólo podrá evaluarle a la luz de la creación resultante. ¿Y qué es lo que busca a ciegas?, ¿en



Compositores-panelistas del Foro. De izquierda a derecha: Rodrigo Torres (moderador), Juan Orrego-Salas, Cirilo Vila, Coriún Aharonián, Luis Szarán y Gerardo Gandini.

qué podrá consistir aquello con lo cual se identifica? Yo creo que no es otra cosa que la asimilación de influencias que han ido ingresando a su mundo interior a lo largo de su vida, en virtud de una cadena de afinidades históricas, ambientales, familiares, sociales, geográficas, políticas, etcétera, y que en suma representan lo que llamamos una tradición. Cada tradición acarrea sus propios ingredientes. A veces éstos son comunes a dos o más tradiciones y otras, contribuyen a diferenciarlas por su singularidad. De modo que es lógico esperar que artistas expuestos a influencias determinadas puedan compartir algunas características. Pero siempre existirá un índice de diferenciación proveniente de la persona y de la forma individual de asimilar el aporte ambiental. En este sentido, cada artista es entonces fuente generadora de su propia tradición.

"La tradición es continuidad y es cambio. Envuelve un acto de adhesión al pasado y, simultáneamente, uno de reinterpretación y adaptación a las pulsaciones cambiantes de la vida.

"Aceptada la premisa que esa variedad de elementos culturales, antropológicos, religiosos, sociales, éticos, técnicos, políticos, etc., son los que definen una tradición y constituyen la savia del mundo interior del artista, aceptado también que el ingreso de estos elementos a ese mundo interior depende de afinidades operantes en el subconsciente del artista y que son estas afinidades las que permiten su identificación con este mundo, podríamos concluir: 1º) el verdadero artista no puede escapar al medio; y 2º) indefectiblemente será parte de un proceso en constante evolución. En otras palabras, podría decirse que el artista es un intérprete de la vida, tal como ésta lo afecta en el ámbito y tiempo de su creación. La fuerza de su identidad con su propio medio y época dependerá de la reciedumbre de los lazos que los unan con sus propias tradiciones. Mis alumnos de composición de vez en cuando me preguntan: ¿cómo podemos nosotros ponernos en un pie de escribir música contemporánea? Y yo

les contesto: lean los diarios (...), tomen contacto con la vida, con lo contingente en ese momento, absórbanlo y eso va a crear un mundo interior el que el artista desenterrará en su obra.

“La tendencia a despersonalizar el acto de la composición musical, que imperó en el cuarto de siglo posterior a 1950 y que aún domina en ciertos sectores de la música, ciertamente constituyó una fuerza antitradicional. Como podrán darse cuenta mi propio concepto de tradición, es aquel que Stravinsky llama la fuerza viva que está constantemente informando y dando impulso al presente. Es como la pared. Si no tenemos una pared atrás, para afirmarnos, no podemos tener impulso hacia adelante. Pierre Boulez habla de la “fuite en avant”, la fuga hacia adelante del artista, y ésta tiene que apoyarse en algo.

“Así la definieron tanto los promotores como los opositores a esta posición, la que describía como antitradicional. Los primeros glorificaron el modelo de compositor que cree en el control absoluto de todos los elementos de la música. El serialismo manejado por ciertos compositores, es el mejor ejemplo de ello. Y también apoyaron la idea de una renuncia al control total de ésta, el compositor entonces se contenta con proveer patrones sonoros y rítmicos para que el intérprete improvise sobre ellos, postulado básico de la música aleatoria. Una y otra posición, a mi modo de ver y sentir, destruye la imagen del creador como maestro soberano de su propio estilo, obediente a su instinto, intérprete de una obra de arte que apele a nuestras emociones por sobre nuestra capacidad de apreciación de sus cualidades técnicas.

“Al referirse al compositor de formación académica en nuestra América Latina, Alejo Carpentier escribió lo siguiente: “cuando un músico nuestro alcanzó niveles cimeros, ayer como hoy, fue siempre en perfecto entendimiento y cordial convivencia con el autor de músicas menos ambiciosas, destinadas al baile o el mero holgorio de cada día. Este último fue siempre, desde los días de nuestra Conquista, el inventor (primero) de nuestros estilos”. Hay una verdad y a la vez una falacia en esta afirmación. La verdad es que por muchos años de la historia americana la música, considerada como testimonio de lo nuestro y no de réplicas foráneas, dependió de aquellas expresiones allegadas al folclore y a lo popular.

No es del caso ahora analizar las razones. Su falacia consiste en que para alcanzar lo que él llama los niveles cimeros, los niveles cumbres, un compositor culto requeriría deliberadamente buscar sus materiales en el aporte de aquellos autores que él define como los verdaderos inventores de nuestros estilos. No es exactamente esto lo que el insigne escritor sostiene, pese al riesgoso perfil de su declaración. Sin embargo, yo quiero emplearlo tal como se nos presenta, un poco —confieso— sacado del contexto en que lo usa Carpentier, para provocar en esta reunión alguna discusión y meditar sobre el asunto¹.

¹Para información del lector: la cita está extraída del ensayo “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”, de Alejo Carpentier, publicado en el libro *América Latina en su Música* (México, D.F., UNESCO/ Siglo XXI Editores, 1977), pp. 7-19.

“En este caso específico, con respecto al valor y alcance de una identificación nacional basada en una consciente recurrencia a las tradiciones de la música popular y al reconocimiento de que sólo ésta es fuente proveedora de lo nuestro, lo que Carpentier, en él mismo ensayo, describe como la inflexión peculiar, el acento, el giro, el lirismo venido de adentro, a lo que toda música —diría yo— verdaderamente aspira, llámese este enfoque búsqueda deliberada de una identidad nacional o apoyo en elementos derivados de las tradiciones populares.

“Situado en la tribuna opuesta, el musicólogo Manfred Bukofzer observa que lo típicamente francés o finlandés en Debussy o Sibelius, respectivamente, estriba exclusivamente en el aporte individual de cada uno, despojado de cualquier otra consideración. De allí —dice— surge la fuerza y lo característico de los estilos capaces de generar modalidades y patrones que terminamos por identificar con sus países de origen.

“O sea, por un lado existen los que creen que el desarrollo del nacionalismo se basa en temas folclóricos y en su incorporación a la música.

“Por otro, está la posición de Bukofzer, al referirse a Debussy y Sibelius, y podríamos hablar de muchos otros, que por el hecho de haberse apoderado o absorbido las tradiciones de sus países respectivos, terminaron por ser los inventores de un lenguaje nacional francés o en el caso de Sibelius, del finlandés. Bukofzer nos presenta al compositor expresando espontáneamente sus ideas, arrastrado por aquel proceso de apoderarse a ciegas de sí mismo, del que habla Maritain, lo que permite encontrarse y, en consecuencia, ser un genuino intérprete de su propio medio cultural y su época, como lo es en su propio sendero el folclore y la música popular.

“El folclore, de acuerdo con Bruno Nettl, tiene la cualidad fascinante de ser simultáneamente viejo y nuevo, de representar tradiciones del pasado y ser reflejo del presente. Esto es así —digo yo— porque el folclore se apoya en un constante apoderarse a ciegas del mundo en que vive, reinterpretándolo en su ininterrumpida evolución. De modo que cuando un periodista le preguntó a Villa-Lobos si él usaba temas folclóricos, le respondió: ‘No, yo soy el folclore’, en el fondo estaba reconociendo esta verdad, él estaba creando un folclore en su propia actividad; o sea reconoce lo que Bukofzer dice de Sibelius y de Debussy, lo que podríamos aplicarles a compositores como Bartók, Schönberg y muchos otros”.

Su conclusión fue que “la identidad en el fondo no es más que *ser*, en el más intenso sentido de la palabra”.

También a modo de información completamos la cita de Carpentier, con el párrafo que la sigue que justamente establece una importante advertencia: “...no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduras estamos ya (...) para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son los que (...) hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas” (*op. cit.*, pp. 18-19).



El compositor Gerardo Gandini y la pianista Cecilia Plaza (de espaldas).

Estar

La segunda de las intervenciones de apertura del Foro fue la del compositor bonaerense *Gerardo Gandini*, quién leyó un texto escrito por él en 1984. Es una descripción personal de la situación de la composición musical en Argentina en ese entonces:

“Están los que han hecho el camino del dodecafonismo, han transitado el serialismo integral y se han sumergido en los laboratorios electrónicos y la computación. Son los puristas, aquéllos para los que todo acto creativo debe tener un sustrato racional; aquéllos que elaboran gramáticas para lenguajes que a veces se agotan antes de que estos puedan aplicarse. Son los que en este momento mezclan la semiótica con la búsqueda de un elemento estable para su música, los que están tratando, a través de un nuevo uso del concepto de modalidad, de recuperar las jerarquías perdidas inexorablemente desde que Wagner imaginó a Tristán. Están los que predicando lo visceral han elaborado una nueva forma de racionalismo; los que mezclan resabios de minimalismo con ‘cluster’ móviles, ruidismo con juegos temporales perceptibles sólo en el papel. Con el pretexto de desconfiar del dogmatismo del pensamiento postdodecafónico han caído en otro: el de la (Seudo) Intuición, contra el (Seudo) Intelectualismo; Varése contra Schönberg (con Stravinsky en el medio); guerras que ocurren muy lejos de aquí y que de tan viejas ya nadie cree en ellas.

“Están los ingenuos que inventan la pólvora todos los días; los que hacen ‘experiencias’ de improvisación ya probadas; los que pretenden hacer una música conceptual ‘a la criolla’ sin haber experimentado el ‘cansancio de la

cultura', que mezclado con la necesidad de seguir vendiendo su música, hace que, por ejemplo, un compositor alemán se convierta en místico hindú o pase de la racionalización más extrema al dadaísmo más idiota, sin solución de continuidad.

Están los que habiendo pasado la vanguardia del '60 y experimentado el 'hastío del pasado inmediato' han tomado conciencia de su ubicación en la historia. Son aquéllos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música; que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad; los que consideran a la imaginación el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de cierto arte de Buenos Aires. (Fíjense lo localista que ni siquiera hablo de la Argentina).

“Y están los otros, los que nunca se dieron cuenta de nada; los que anclados en las costas del subdesarrollo han dejado que la historia les pasara al lado sin tocarlos, cómodos en la retaguardia, sin arriesgarse; sumergidos en sus tratados de contrapunto y pesando cornos y trompetas, sin temer que la balanza se descomponga. Sin embargo, ésta es casi una cuestión entre gerontes (el menor de nosotros tiene cuarenta años). Hay un generación que esperó mucho para surgir, está ahí, en la línea de largada, esperando el pistoletazo que les permita arrancar.

¿Nos animaremos a apretar el gatillo?

Raíces Culturales

La compositora *Alicia Terzián*, en su intervención, consideró los planteamientos anteriores y reflexionó, en primera instancia, sobre la problemática de la identidad y las raíces culturales:

“La identidad se encuentra en las raíces. Yo siempre digo algo que tiene que ver con una de las vertientes que forman la raíz de mi formación. Soy argentina de nacimiento porque nací en Córdoba pero mis orígenes están en Armenia.

“El momento en el cual mis padres, mis abuelos, todos aquellos que no han realizado una actividad intelectual específica —como la que puedo haber hecho yo—, que pertenecen a ese sector del pueblo que tiene una formación que no fue específicamente nutrida por la Universidad o una disciplina específica; cuando se sientan a una mesa y tienen que hacer un brindis, levantan la copa y cantan una canción escrita por uno de sus músicos cultos, que ellos han integrado a su existencia diaria como si fuese una canción de las tantas que la radio nos transmite todos los días, yo digo, el día en que nosotros —estoy hablando de la Argentina y cada uno lo dice sobre su propio país— nos reunamos alrededor de una mesa y cantemos una canción de Julián Aguirre, entonces la habremos integrado a nuestra vida cotidiana. Ese día no tendremos más discusiones sobre nuestra identidad.

“Es importante integrar a la vida cotidiana los nombres que forman parte de la historia que un pueblo va dejando a través de su camino por la vida. En la historia perduran las personalidades que conforman nuestras raíces fundamentales. Cuando las integramos a la vida cotidiana es cuando ya sabemos quienes somos, estemos o no pisando el suelo propio. Por lo general ese suelo hace que la persona se nutra con mayor fuerza de lo que esa tierra le va dando. Pero, de todas maneras, está probado que muchos pueblos que se han paseado por el mundo como si fueran nómades, en la medida que su cultura forma parte de su esencia más profunda e interior, el problema de la identidad no existe”.

El Mercado de la Música

Luego retomó el planteamiento de Gerardo Gandini, concordando con él sobre la diversidad de posturas estéticas presentes en Argentina y en general en todo el mundo. Enfocó explícitamente esta situación dentro del contexto del mercado de la música:

“Sabemos que en todas partes del mundo, cada cinco años, los compositores se encaraman sobre una determinada moda. Se olvidan de ser ellos mismos, en cada lustro cambian de estética, de estilo, de manera de componer. Es decir, se olvidan de mirar hacia adentro y están constantemente mirando hacia afuera.

“Este es un problema que lo vive tanto el compositor argentino como lo puede vivir el compositor francés o alemán. Aunque se diga que ellos —los europeos— crean los estilos, no los crean. Lo que ellos crean es el mercado, un mercado que nosotros no manejamos. Entonces ellos, a través del manejo de ese mercado, pueden ir introduciendo cada cinco años un nuevo elemento, que nosotros compramos. En eso sí que nos manifestamos como francamente



El compositor Luis Szarán y el Quinteto de Viento Pro Arte, en el estreno de su obra “Variaciones en Punta”.

idiotas, al comprar un producto por el cual no tendríamos por qué tener ningún interés, sobradamente hemos demostrado en América, en las tres Américas —no quiero hablar más de América Latina o de Iberoamérica—, que tenemos mucha gente de excelente calidad”.

Aislamiento cultural

El compositor y director de orquesta *Luis Szarán* hizo un planteamiento en relación al tema de la identidad del compositor, que contrastó notoriamente con los anteriores:

“Paraguay es un poco, como lo definiría un escritor, una isla rodeada de tierra, porque no tenemos ni costa ni mar y estamos bastante aislados. Es justamente el tema del aislamiento cultural que vive el Paraguay lo que me lleva a negarme rotundamente a tocar el tema de la identidad y del proceso creativo, porque extrañamente este problema no se lo plantean los creadores paraguayos, no solamente los músicos sino los escritores, los artistas plásticos y autores de obras dramáticas.

“Parece ser que el origen y las características sociales del Paraguay llevan a que se acepten y se unifiquen todas las propuestas sin que las mismas entren en crisis. Las técnicas son asimiladas y los problemas que normalmente se plantean los compositores de otros países no se los plantean los nuestros. Se dan casos curiosos, como el hecho de que existan compositores que crean obras en el estilo del '800, utilizando material de la música popular, del folclore, de la música indígena y son recibidas con mucho interés por el público, por los músicos y por los mismos compositores. Incluso son tomadas muchas veces como obras de vanguardia, y no por desconocimiento de otras escuelas y de otras corrientes musicales, frecuentemente se escuchan obras y se conocen las diferentes técnicas de la música contemporánea. En cuanto al proceso creativo, yo creo que también el mismo problema tiene diferentes facetas o maneras de ser enfocado de acuerdo a la realidad de cada país o de cada compositor (...) puesto que sus preocupaciones, son motivaciones y su realidad es otra”.

Frente al problema del aislamiento, de la “interignorancia” del compositor latinoamericano, *Luis Szarán* hizo una triple propuesta, la de una organización tendiente a establecer y fortalecer los puentes de comunicación entre los compositores de la región: 1) Creación de un Centro de Información o Biblioteca de Música Latinoamericana; 2) Creación de una Asociación de Compositores Latinoamericanos; 3) Formación de grupos locales de compositores.

Música y Sociedad

En su extensa intervención, el compositor uruguayo *Corián Aharonián*, abordó el problema de la música y del compositor en Latinoamérica desde la óptica de su articulación con la situación histórica y cultural de la región. En primer lugar, se refirió a la situación general de la música latinoamericana y al problema de las categorías con que se lo delimita internamente:

“El primer punto que quiero enhebrar es el de que cuando tenemos discusiones nosotros los cultos, (...) hablamos de la música como si la música fuera una sola. Hablamos de música y sólo hablamos de la música que hacemos nosotros, de la música culta (...) y nos saltamos el hecho de que la música es bastante más compleja que eso.

“La música dentro del ámbito de la cultura europea occidental, a la que por el momento pertenecemos, plantea una dicotomía. Hay dos músicas por lo menos. Tenemos dos lenguajes musicales coexistentes, cuyos códigos pueden tener elementos en común, pero, en general, son percibidos en forma diferenciada. Son la así llamada música popular y la así llamada música culta. Ocurre que, como señalaba el musicólogo Carlos Vega hace más de 20 años, el porcentaje cuantitativo aplastante de música que escuchamos diariamente todos los pobladores de este mundo es la popular. Salvo algunas excepciones porque siempre hay algún maniático que limita su campo de visión.

“Esta es realmente una apreciación muy importante porque si hay una mayoría cuantitativa tan significativa, aun cuando supongamos que no tiene valor desde el punto de vista cualitativo, sí debemos adjudicarle el necesario valor cuantitativo. Y si tiene un peso social tan grande, debemos deducir que no podemos dejarla de lado cuando estamos hablando sobre la música y la sociedad.

“Algunos pocos invierten los términos y hablan sólo de la música popular. Entonces desestiman totalmente, desde una visión populista, el papel de la música culta porque cuantitativamente tiene un alcance muy limitado.

“En nuestro país se ha acuñado recientemente una terminología bastante útil. En el momento de transición entre la etapa militar y la nueva etapa civil se establecieron diversas agrupaciones de profesionales para tratar de ayudar a esa transición. Y se formó una Asociación de gente de Teatro, una Asociación de Plásticos, una Asociación de Escritores y se formaron espontáneamente dos Asociaciones de Músicos: una de músicos cultos —que no se llamaban a sí mismos cultos, era de músicos— y una de Músicos Populares que, como ellos siempre tienen complejo de inferioridad, se llamaba de Música Popular. Entonces, Héctor Tosar —nuestro monumento nacional en materia de composición culta— propuso una alternativa: puesto que ellos eran los músicos populares por qué nosotros no podríamos llamarnos los *impopulares*. La respuesta fue que podría hacerse una clasificación entre los *impopulares* y los *incultos*.

“Aquí radica uno de los problemas básicos de la identidad cultural porque obviamente toda discusión sobre cualquier problema conceptual pasa por el conocimiento, por la toma de conciencia de las estructuras existentes de comunicación social.

“La categoría ‘música culta’ existe, así como existe la categoría ‘música popular’. Y son estables y fijas en el ámbito de la así llamada cultura europea occidental burguesa desde hace unos cuantos siglos, por ahora son inamovibles los intentos de tratar de romper esas fronteras. Pasarán unos cuantos cientos de años hasta que se establezca la nueva cultura y el hombre nuevo, y por tanto la

nueva música del hombre nuevo que quizás no tengan fronteras entre la música culta y la popular.

“Pero ocurre que estas categorías dentro de nuestra situación latinoamericana, son categorías coloniales. Es decir, desde un comienzo partimos de categorías culturales dentro de las cuales actuamos; componemos dentro de una categoría que de por sí es una definición colonial, una definición de nuestra situación colonial. Por lo tanto, estamos discutiendo un poco al borde de la mesa sin hablar de la mesa.

Colonialismo cultural

“El hecho de que nosotros somos colonias es todavía una situación muy concreta. América Latina, por ahora, sigue siendo colonia. La cultura sigue siendo manejada por los centros de poder político-económico y lo va a seguir siendo por un buen rato. En el pasado histórico, en el período de predominio de la burguesía en el poder, ese centro estaba globalmente en Europa. En la etapa posterior a la Segunda Guerra Mundial, la capital en cuanto a centro de poder, pasó a los Estados Unidos.

“Estados Unidos hizo un juego muy complejo. No asumió el papel de centro emisor de modelos culturales cultos y, más aún, no alienta a los creadores propios. Estados Unidos sí se abrogó la necesidad más que el derecho de tomar el poder en materia de cultura popular. Por eso todo el mundo hoy día viste ‘blue jeans’ —factor cultural fundamental—, toma Coca-Cola o, según sea el área de reparto, Pepsi-Cola y escucha Rock. Y esto no ocurre solamente dentro del área capitalista sino también en el área socialista.

“Los dirigentes políticos y dirigentes de política cultural no han tomado conciencia en ningún lugar del mundo, salvo en los centros de poder capitalista, que la cultura popular es fundamental.

“Se puede ganar una revolución por las armas pero se pierde muy fácilmente, en unas décadas solamente, por vías de la cultura, cuando no se establecen *contramodelos culturales*, de cultura con ‘c’ minúscula. Por supuesto que no vamos a desestimar el papel de la música culta”.

En este punto *Coriún Aharonián* se refirió a la relación entre cultura, música y política, a partir de la opción por determinados modelos o *contramodelos culturales*:

“...como ejemplo menciono que cuando en la Unión Soviética se elige como modelo histórico a Tchaikovsky se está tomando una decisión política porque Tchaikovsky es el símbolo en el siglo pasado, del entreguismo al imperialismo cultural centroeuropeo. En tanto que Mussorgsky y algún otro, es el símbolo del modelo de contracultura, de la generación de *contramodelos culturales* (...).

“Si yo fuera ruso y elijo a Tchaikovsky, estoy haciendo toda una definición de mi ética social y de mi actitud política (...). Si opto por Mussorgsky (...) me estoy desafiando frente al espejo. Mussorgsky actúa como juez de mi conciencia, y entonces tengo que cumplir con mi conciencia frente a él”.

Más adelante, siempre reflexionando en torno al colonialismo cultural en Latinoamérica, se refirió a las opciones y desafíos que esta situación plantea al compositor.

"...en una situación colonial a los creadores o a los aspirantes a creadores se nos plantea un doble desafío. Primero, para no quedar en una situación además de colonial, provinciana, de desfase total, ingenuo con respecto a la metrópoli, nosotros tenemos que preocuparnos de una puesta al día permanente, o bien pecamos de tontos. Pero si nosotros nos preocupamos —y aquí está el planteamiento inicial de Gandini— solamente por esa puesta al día, pecamos doblemente de tontos porque estamos copiando lo que hacen otros, auténticamente o no.

En la colonia, para empezar a dejar de ser colonia, nosotros necesitamos estar al día y además hacer un trabajo extra. Necesitamos doble trabajo respecto a cada colega de la metrópoli, y esto es lo que nos exige un desafío doble. Por eso los cómodos optan por otros caminos.

"Ahí se entronca entonces el problema de la búsqueda de identidad. La búsqueda de identidad es simplemente un problema de autenticidad. La actitud colonial es un fenómeno muy complejo, difícil de manejar y muy difícil de concientizarlo en uno mismo".

Señaló como uno de los muchos aspectos de la actitud colonial la 'fascinación' por la metrópoli y el desinterés por lo propio, problema básico de un fenómeno generalizado de desconocimiento mutuo entre los países latinoamericanos, la llamada "interignorancia" cultural y musical de la región. En este punto, Aharonián retomó su planteamiento sobre las responsabilidades de nuestros compositores, al enfatizar la necesidad de que se estableciera el hábito, entre los compositores, de interesarse mutuamente por lo que está haciendo cada uno y agregó:

"Este problema es especialmente grave porque el planteamiento que hizo Luis Szarán sobre la falta de información es fundamentalmente responsabilidad del compositor y no tanto de los virtuales Centros de Documentación".

Finalmente, en la última parte de su intervención, explicitó el vínculo necesario que debe existir entre la información y el conocimiento sobre nuestra situación cultural y el problema de la identidad:

"En la discusión con respecto al problema de la identidad tiene que saberse primero de qué hablamos cuando hablamos de identidad y de una identidad con respecto a qué. Se supone que estamos hablando de la identidad en cuanto a latinoamericanos (...) Nosotros hablamos de latinoamericanos y damos por supuestas algunas cosas. Por ejemplo, que lo latinoamericano es el resultado del mestizaje de tres vertientes culturales que chocan históricamente desde un enfoque un poco occidental, con algunos magullones: la europea occidental, la africana subsahariana o negra y la indígena americana (...). La problemática empieza cuando observamos que en América Latina la cuotificación de uno u otro factor es diferente en cada lugar geográfico y en cada momento histórico (...). Cuando hablamos de identidad, si nos referimos a los factores musicales que determinan el mestizaje y a los factores del mestizaje en sí, nos encontramos

con que estamos en cero porque jamás se nos ocurrió tomar en serio los factores musicales del mestizaje como identidad, salvo en contadas excepciones que justamente confirman la regla y que merecerían figurar en un catálogo de honor (...). Pero fuera de todas las diferencias de amalgamas en los distintos momentos históricos y en diversos lugares geográficos, lo que produce la enorme diversidad latinoamericana, nosotros comprobamos que hay una cantidad de factores que determinan una unidad, una coherencia latinoamericana. Eso existe”.



Cirilo Vila en el concierto inaugural del 2º Encuentro de Música Contemporánea.

Identidad y Tradición: de lo popular a lo culto

A Cirilo Vila le correspondió la última intervención de la ronda inicial del Foro. Se refirió a dos puntos relacionados con la identidad cultural. El primero de ellos es el del necesario entronque entre música popular y música culta. El reflexionó sobre el sentido de la tradición y estableció una hipótesis de interpretación histórica del fenómeno en el caso chileno:

“El maestro Juan Orrego-Salas citó —y yo acogí eso con mucho beneplácito— un texto de Alejo Carpentier sobre la música en América Latina que a mí me parece fundamental, aunque él hacía algunas objeciones al respecto. Yo personalmente comparto casi plenamente el artículo de Carpentier. Creo que una de las cosas que él, quiere decir es que, si en un momento dado Villa-Lobos autorizadamente dice ‘el folklore soy yo’, ¿por qué puede decirlo?, porque él no partió rechazando la música popular de su entorno, sino que se alimentó de ella para empezar. Vale decir, yo diría que —y eso se llama genio o como se quiera llamar convencionalmente— Villa-Lobos hace en términos de lo que es su existencia terrenal, un recorrido que de alguna manera corresponde a lo que

sí sucedió en la música europea. O sea, cuando hablamos de la música de estas categorías, música popular y música culta —también se podría decir música inculta y música impopular, cosa muy adecuada si bien se piensa—, lo interesante es que las más altas construcciones de la llamada música culta europea son el producto de una larga evolución que parte de lo que podríamos denominar el folclore europeo, del que a estas alturas seguramente hemos perdido la huella; ha habido un proceso de enriquecimiento progresivo de lo que genéricamente podemos llamar folclore, —que yo prefiero llamar la música campesina porque el folclore básicamente corresponde a lo que es cultura campesina, a lo que después es la cultura urbana que genéricamente podemos llamar música popular, y es sobre ese cimiento que se instala muy firmemente hasta ahora la música que llamamos culta: o sea, las sinfonías de Mozart, o los cuartetos de Brahms tienen ese cimiento. De ahí entonces que no sea sorprendente que los alemanes (...) cantan un lied de Schubert como su folclore (...) —lo que decía Alicia Terzián— hay pueblos que tienen esa virtud porque seguramente han hecho ese recorrido”.

En este punto *Cirilo Vila* planteó una hipótesis en torno a la presencia y función de la tradición:

“Yo diría que es evidente que en la llamada música docta chilena no hay esa tradición, no existe esa línea porque no ha habido tiempo seguramente (...), estamos en ese campo musical hace apenas cien años. Entonces en ese sentido, no es raro que se haya producido toda esa tremenda diversidad que está en nuestros orígenes.

“Si pensamos en los compositores iniciales de nuestra música llamada docta o culta, o como se quiera llamarla, vemos que hay entre ellos una enorme diversidad. Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, Alfonso Leng, Carlos Isamitt, son contemporáneos cronológicamente, sin embargo, su música es muy diversa. Eso puede considerarse una virtud, pero también puede ser una carencia, está revelando que faltó algo que amarrara, o sea una tradición.

“Pienso que el problema de nuestra búsqueda de identidad se remite a ese fenómeno (...) (en su música) esos compositores estaban reproduciendo un fenómeno de alta heterogeneidad porque no había ninguna tradición verdadera. Ellos más bien cortaron los puentes con la tradición (popular). Si alguno de ellos asumió esa tradición, como Pedro Humberto Allende, no tuvo demasiadas consecuencias porque esa música, en definitiva, fue en general menospreciada. Sin embargo, esa música menospreciada y todo permite que Pedro Humberto Allende tenga hasta ahora validez por lo menos con una obra, sus *Doce Tonadas de carácter popular chileno* (...). Yo diría que como profesor, perfectamente puedo enseñar la forma canción a cualquier alumno solamente con las *Tonadas* de Pedro Humberto Allende, sin usar las canciones de Schumann o algún otro de los repertorios habituales. Pero no puedo enseñar la Sinfonía a un alumno de composición con ninguna Sinfonía de compositor chileno, por muy respetable que sea (...). Esto, porque Pedro Humberto Allende se mantuvo dentro de los límites posibles en su tiempo, modesta pero sabiamente. Después segura-

mente hubo la intención de emular los modelos de Europa o de Estados Unidos o de donde vinieran y evidentemente nos faltaba esa tradición para cimentar ese progreso, esa línea evolutiva.

“Pienso que ese es un factor importante de tomar en cuenta cuando nos remitimos al problema de la identidad, por lo menos en términos de la música chilena. Y tanto es así que me permito tomar una frase de una de nuestras amigas musicólogas, que ella lanzó con toda inocencia, dijo: ¿y si la identidad chilena fuera no tener ninguna identidad? Hizo la pregunta, no es una afirmación”.

El terruño: la patria de la infancia

A partir de una acotación de Gerardo Gandini —“Yo hablo de Buenos Aires”—, *Cirilo Vila* estableció un planteamiento que dio nuevas luces al debate. Analizó el cómo se da, en términos reales, la relación entre identidad y nación:

“Yo creo que en esto de la identidad hay un factor muy importante que se olvida; especialmente importante en términos del arte y, en nuestro caso, de la música. Si entendemos que la misión del arte se mueve en un plano más allá de los iniciados —que suponemos somos nosotros—, si hablamos de lo que es la finalidad social de la música, entendemos que básicamente tiene una connotación afectiva y de intuición. Y si en términos de afectividad hablamos de identidad nacional, a lo mejor hay una contradicción, por lo menos en nuestros países. Nuestros países son productos de límites que primero establecieron los conquistadores. Y eso explica que en un país como Chile haya tantos focos folclóricos. Es justamente porque esas fronteras no las establecieron los indígenas sino los colonizadores españoles y es así como nuestros países quedaron conformados.

“Gustavo Becerra en un artículo² dice que para los indígenas de América la Cordillera de los Andes era un puente de comunicación, pero para el colonizador español fue una frontera. Eso sólo demuestra la aberración del colonizador que no entendió el lugar donde estaba. No tenía por qué entenderlo pues él tenía otras finalidades, otros objetivos, pero ese es el hecho: somos la resultante de una aberración geográfica.

“Entonces es bastante problemático buscar una identidad real si nos remitimos a los países que han surgido después en la historia y que corresponden más bien a lo que sería la idea de nación.

“La idea de nación es una idea que va más allá de lo puramente afectivo. La nación es una entidad mental. Tenemos la idea de nación, pero la verdad es que mi contacto con una persona de Arica o de Punta Arenas es bastante intelectual, está en lo imaginario. Yo imagino que es chileno pero para mí no significa nada en términos cabales y en que pueda traducirlo como creación.

²Se refiere a una entrevista a Gustavo Becerra realizada por Luis Bocaz, “Música chilena e identidad cultural” publicada en *Revista Araucana*, N° 2 (1978), pp. 97-109.

Sobre lo mismo véase también “Entrevista a Gustavo Becerra Schmidt”, por Ernesto González G. publicada en *Revista Musical Chilena*, xxxix/164 (julio-diciembre, 1985), pp. 3-11.

“Entonces, en ese sentido la acotación de Gerardo Gandini —‘Yo hablo de Buenos Aires’— me parece muy oportuna y legítima. Y creo que ahí surge una idea que sería muy importante de manejar para entender este fenómeno de la identidad que —como decía Juan Orrego-Salas— es también un problema de cada artista en su individualidad. Cada artista busca su individualidad y en la medida que la encuentre inevitablemente va a estar representando algo que es propio de su entorno, quierálo o no, sea consciente de ello o no (...).

“Cuando nosotros hablamos del país, entendemos al país como producto de toda una historia, de todo un acontecer político y de una cantidad de otras cosas. Pienso que el término más adecuado para ello sería el término *terruño*, que es nuestro entorno en el cual hemos (vivido)... Aquí quiero citar algo con lo que me siento muy identificado. Es una frase de Rilke que dice: ‘No se es de ningún país más que del país de la infancia’. Eso tiene posiblemente dos sentidos. Por un lado, él como poeta, seguramente está diciendo que la infancia es un país, es una idea poética muy hermosa. Pero también quiere decir que el lugar donde se ha pasado la infancia es el país real de cada uno, más allá de cualquier entidad intelectual que después le da a uno tal o cual texto de historia.

“Si manejáramos la idea de *terruño*, a lo mejor eso serviría para aclarar bastante el problema porque el *terruño* es el entorno que nos marca afectivamente, más allá de cualquier elaboración intelectual a posteriori que llega con nuestra madurez y con toda una evolución cultural”.

II. DEBATE

A partir de los planteamientos reseñados, se inició un debate sobre la problemática de la identidad y del rol del compositor en Latinoamérica desde distintos enfoques, que en algunos momentos alcanzaron el nivel de la confrontación polémica. A continuación intentamos una reconstrucción de esa rica y animada conversación a la que se integraron otros colegas compositores y músicos asistentes.

Lo vernáculo latinoamericano y la composición musical

La primera pregunta surgió del público. Pedro Humire, músico aymara-chileno, hizo un comentario acerca de la propuesta musical basada en tradiciones indígenas y criollas que han desarrollado en los últimos 20 años conjuntos musicales de la llamada Nueva Canción Chilena. Se refirió específicamente al modo de ejecución de la quena introducido por estos músicos urbanos, distinto al de la tradición del altiplano. Respondió *Juan Orrego-Salas*:

“...Respecto al uso del vibrato en la quena, es indiscutible que en la región andina la quena se usa sin vibrato. Pero la quena usada por conjuntos como ‘Quilapayún’ e ‘Inti Illimani’ cumple otra función totalmente distinta. Esos géneros, los de la Nueva Canción, son géneros contingentes que están expuestos a una cantidad de cosas: al ingreso de la guitarra eléctrica, de percusiones modernas, de pianos electroacústicos. También están aprovechando elementos que lo vernáculo ha ofrecido, enriqueciendo la música.

“En cierto sentido una de las características del siglo XX ha sido esa búsqueda de un nuevo mundo de sonidos y yo no veo por qué se han de cerrar las puertas al empleo de instrumentos indígenas (...). O sea, se están adoptando nuevas sonoridades de un mundo que nos ha regalado la cultura indígena”.

Coriún Aharonián, tomó la palabra para establecer dos puntos de discrepancia con Juan Orrego-Salas.

La primera discrepancia surge a partir de la mención a Heitor Villa-Lobos y a su rotundo “¡el folclore soy yo!”. Coriún Aharonián retomó el asunto desde la perspectiva del carácter de la relación del compositor latinoamericano —y su creación musical— con la metrópoli, tomando en cuenta su condición “colonial”. Planteó que así como existen valiosos modelos para la búsqueda de una honestidad creativa en América Latina, existen también compositores, que en su opinión, más bien constituyen antimodelos, y esto por su actitud hacia el poder político y económico establecido en la región y en la metrópoli.

El segundo punto de discrepancia es en relación a ciertos intentos de parte de algunos creadores e intérpretes por establecer un puente entre la música popular y la culta:

“En cuanto a la referencia que hizo el maestro Orrego-Salas de ‘Quilapayún’ (...), éste y otros conjuntos de ese tipo no han estado enriqueciendo la música sino que han estado enriqueciendo la taquilla. De ningún modo es enriquecer la música el pretender ‘elevar’ la música popular a través de...³”

“La música cortesana de Europa del siglo XVIII no es nuestro objetivo histórico. Y si nosotros a lo que hace nuestro pueblo le incorporamos un cuarteto de cuerdas, no lo estamos elevando sino simplemente alienando, cambiándole el significado.

En todo caso el signo histórico que le estamos dando no es hacia adelante sino que es para atrás, incluso para atrás de otros y no de nosotros (...) Ni siquiera es nuestro pasado es un pasado ajeno, el de aquél que ejerce el poder sobre nosotros en forma de poder impuesto.

“Y cuando se establecen formas que, además, son simplemente demagógicas, que utilizan los ‘clisés’ del mercado para poder llegar mejor al mercado, tampoco se está enriqueciendo la cultura del pueblo sino que se la está empobreciendo más y se está ayudando a entregar esa cultura al imperialismo”.

Finalmente estableció, por la vía de un ejemplo, lo que para él representa un verdadero modelo ético y creativo:

“Hablando justamente de modelos que uno elige o desecha, hay un gran modelo chileno, uno de los mas grandes compositores que ha dado América Latina. Es un modelo ético y creativo comparable en pie de igualdad a los dos o

³En este punto se interrumpió la grabación y truncó el desarrollo completo de este polémico planteamiento de Coriún Aharonián que bien sería motivo de un artículo. Lo que seguía era aproximadamente lo siguiente: la mezcla de la música popular latinoamericana con elementos y procedimientos de la música culta europea de los siglos XVII y XVIII especialmente —en el caso de los grupos aludidos— no representa necesariamente un enriquecimiento de la primera, según Aharonián.

tres compositores más valiosos que ha dado el área culta de América Latina; y en ningún caso, por ser su lenguaje popular, es menor en importancia en cuanto a su fuerza creativa, su valentía y su vanguardismo. Se llama Violeta Parra. A ella le debemos el reconocimiento y el homenaje”.

Gerardo Gandini rebatió no tanto el planteamiento como los énfasis y ejemplos escogidos por Coriún Aharonián:

“Acá se presentan problemas muy complejos y muy vastos; la temática es muy amplia (...). No creo que pueda compararse Violeta Parra con Villa-Lobos o a algún otro gran compositor, pienso que tampoco es comparable Charlie Parker con Stravinsky, ambos se mueven en dos mundos completamente diferentes. Cada uno es un genio en su mundo, pero no se les puede comparar. Eso por un lado. Después pienso que realmente tanto Mussorgsky como Tchaikovsky ambos eran grandes compositores (...).

“El planteamiento de Coriún Aharonián políticamente lo comparto de alguna manera, pero no comparto la aplicación que de él hace a la creación artística”.

Identidad local: el caso de Buenos Aires

Luego *Gandini* se refirió a la propuesta de Cirilo Vila de usar el concepto de *terruño*:

“Quiero rescatar una cosa que me parece importantísima, para mí tal vez la más importante que se dijo. Es lo referente al país de la infancia. Eso yo lo siento personalmente de manera muy profunda. Esta mañana me preguntaron en una entrevista ¿y qué pasa con el tango? y yo les conté algo muy personal. Cuando estoy solo por la calle, sin pensar en nada, inclusive en un país lejano, por ejemplo paseando por Viena, me encuentro de repente silbando tangos que hace 45 años no escuchaba y que escuchaban mis viejos por la radio en ese entonces. Es el país de la infancia que vuelve” (...).

Más adelante profundizó y analizó esta idea en el ámbito de su propia experiencia/vivencia de compositor bonaerense:

“El país de la infancia mío está en Buenos Aires. De alguna manera yo puedo hablar de mí mismo como habitante de Buenos Aires (...). En este momento me parece tener las cosas bastante claras con respecto a Buenos Aires. De lo único que me considero autorizado para hablar es de Buenos Aires.

“Hay una película llamada ‘El exilio de Gardel’ que plantea bastante claramente la condición del habitante de Buenos Aires como una especie de exiliado permanente. O sea, un exiliado europeo cuando vive en Buenos Aires y un exiliado argentino cuando vive en Europa. El habitante de Buenos Aires no escucha discos de Gardel en Buenos Aires, los escucha en París. En Buenos Aires escucha, por ejemplo, a Aznavour.

“Esa condición de exiliado permanente hace que —lo que decía en ese texto que leí antes— cierto arte de Buenos Aires es un arte que hace continua referencia a la cultura europea; que es la cultura de trasplante, la que han trasplantado desde su exilio europeo los intelectuales de Buenos Aires. Por ejemplo, el caso de Borges es muy típico.

“Esta característica de cierto arte de Buenos Aires no sólo es de la literatura sino que también lo es de la música, de ciertas ramas de las artes plásticas —el grupo Nueva Figuración, por ejemplo— o de cierto cine argentino, como el de Torre Nilsson, quien en sus películas cita continuamente a Buñuel.

“Pienso que la identidad del tipo de Buenos Aires es una identidad que supone un cierto exilio y desarraigo permanente, un cierto descontento por el lugar donde se está parado y, además, la necesidad de ir al otro, la cita constante del otro.

“Ese creo que es el principio del encuentro de una cierta identidad de Buenos Aires. Y pienso que estando consciente de esta situación, se podría llegar a sacar consecuencias bastante importantes para la creación artística. Por ahí, por lo menos para Buenos Aires, puede estar el hilo del ovillo. Seguramente esta es una posición absolutamente discutible, pero personalmente en este momento la siento como bastante cierta”.

La identidad del público con la obra

La musicóloga *Silvia Herrera* retomó el tema de la identidad desde una perspectiva general, para establecer dos variables o perspectivas del fenómeno:

“Más que el problema de la identidad con las raíces, con el folclore, con nuestra tradición musical, el problema está planteado como la identidad del artista, del músico como tal; si realmente está consigo mismo y en la obra que está haciendo es auténtico o si está identificándose con las raíces de su tierra.

“Creo que hay dos tipos de identidad. La identidad como hombre, como artista y lo que trasunta más allá de su obra, ese es un problema. También hay otro problema que es el de la identidad de la obra con el público, es decir, si acaso el público se identifica con una obra. Y éste es tal vez el problema más crucial para el artista contemporáneo: si el público se identifica o no con la obra que él está entregando en un momento determinado. Ese es tal vez el problema más acuciante de la identidad actualmente, por que pienso que el problema de la identidad con las raíces ya podría estar superado, ya tuvo su momento en la historia de nuestra música.

“Para ser más clara, creo que el problema de la identidad está planteado en la identidad consigo mismo por parte del artista y en una identidad del público hacia la obra”.

Juan Orrego-Salas intervino para enfatizar la condición de proceso abierto, dinámico, variable que comporta el complejo fenómeno de la identidad y de cómo el público se inserta orgánicamente en él:

“Creo que el problema de la identidad no se supera nunca. En cada obra que se crea se renueva, porque es un proceso de identificación con nuestro mundo interior. Procuramos adentrarnos en nosotros mismos para expresarlo. El segundo problema que usted menciona, el de la identidad del público con la obra, es muy interesante, pues también el proceso de escuchar es un proceso de identificación. Siempre he dicho que la palabra intérprete se aplica mal cuando la aplicamos al pianista que toca la obra del compositor, porque lo que está haciendo es recreándola. El verdadero intérprete es el que escucha, el que está

recibiendo ese mensaje e interpretándolo en sus propios términos. Para poder interpretar ese mensaje tiene que identificarse con él, tiene que buscar y descubrir los procesos de identificación”.

Sobre este mismo aspecto reflexionó *Gerardo Gandini*, introduciendo como elemento de análisis el grado de información del receptor respecto del creador, lo que determina la posibilidad de un puente o identidad entre ambos:

“La historia de la música —y también del mundo— llegó a un determinado punto, estamos en 1987 y no podemos volver atrás. Hay personas que, por haberse especializado en algo tienen más información que otras con respecto al momento actual de la historia o del mundo o de la música (...).

“Desde un cierto punto de vista pueden detectarse ciertas falencias en algunas expresiones musicales. Si se carece de la información que hace que esas carencias puedan detectarse, no las detectará y entonces no las sentirá o, las percibirá como falencias y es totalmente válido que las escuche; o sea, es un poco un problema sin respuesta.

“Por ejemplo, cuando uno escucha bagualas tocadas al estilo de Herbie Hancock, chacareras-rock o cosas por el estilo, a esta altura de nuestro grado de información, se piensa que es un ‘camelo’* espantoso. Seguramente si una persona no tiene esa información, no piensa que es un ‘camelo’ espantoso sino que está bien.

“Pienso, además, que a mayor información, mayor probabilidad —si esta fuera la problemática— de lograr una identidad auténtica. Pero pienso que esa no es la problemática.

“Un gran problema es la gran distancia de información que existe entre el creador y el receptor, que alguien ya planteó hace un momento y las diferentes lecturas a que puede ser sometida la misma música, de acuerdo al grado de información que tenga el que escucha. En este sentido —agregó— creo que la mejor música es aquella que logra comunicarse a pesar de ese problema, porque hay algo en ella que trasciende aunque no se entienda totalmente el mensaje deseado por el compositor. O sea, lo que se aprehende de la música no es un aprehender intelectual-analítico sino que es un aprehender sensorial y, en segunda instancia, sentimental”.

El compositor y la difusión de su música

Sobre este asunto el mismo *Gerardo Gandini* planteó su punto de vista respecto a la responsabilidad del compositor de proyectar adecuadamente al medio social su obra musical:

“Los compositores latinoamericanos (...) debemos dedicar la mayor parte de nuestros esfuerzos no a la composición sino a crear un campo propicio para que nuestras obras sean escuchadas; o sea, a tratar de modificar el medio organizando cosas, (...) para que luego de la realización de estas cosas, el medio

*Expresión argentina popular que significa aproximadamente patraña.

se haya modificado de tal manera que sea un poco más receptivo para aquello que nosotros (los compositores) hacemos.

“Esto es algo que no es nuevo, viene de hace mucho tiempo. Numerosos compositores se han preocupado muchísimo de que esto ocurriera y, además, de crear espacios alternativos para nuestra música. Puesto que las Sociedades de Conciertos habituales no son el ámbito propicio para que nuestras obras sean escuchadas, tratemos nosotros de inventar ámbitos nuevos. Eso de alguna manera ha dado resultados”.

Alicia Terzián también se refirió explícitamente al problema de la difusión de la música contemporánea, problema que ella ha asumido como una actividad sistemática desde hace 20 años. Del problema de la identidad se trasladó al de la difusión:

“...nos importa mucho nuestra identidad como habitantes de este suelo americano y como creadores, tratando de llegar a ser artistas con los que de alguna manera, aunque sea dentro de 50 o de 100 años (...) el pueblo pueda sentirse identificado. Pero creo que se ha mezclado el contenido de lo que el creador es en cuanto a creador, el caso de Villa-Lobos es uno de ellos. A través de los medios de difusión de su obra musical que él utilizó o bien por los que fue utilizado, puede plantearse el problema ético, pero no creo que nosotros tengamos que discutir la ética o no ética de Villa-Lobos. Lo que nos importa es hasta qué punto han sido auténticos creadores de sus respectivos países y también de una música que nacía de ellos mismos. Yo querría separar las dos situaciones. Dejemos de lado el problema político y el ético y tratemos de enterarnos de cual es la problemática del compositor latinoamericano y de su necesidad de lograr una identidad (...). Luego tendríamos que informar de qué manera estamos impulsando el mayor conocimiento de la música del compositor latinoamericano en los medios internacionales (...).

“Qué estamos haciendo nosotros para informar, formar, y penetrar en las áreas culturales de mayor información de otros países? Hago la pregunta porque el fondo del problema, más que la identidad del creador con su propio suelo, lo subyacente, es cómo hacemos para convertirnos en imperialistas, en lugar de los europeos, los norteamericanos u otros; o sea, cómo transformamos el mundo para que nos mire y busque nuestros parámetros como los parámetros ideales”.

“En esta perspectiva, la de contribuir al conocimiento y difusión de la música latinoamericana en el exterior, Alicia Terzián señaló:

“El corolario de mi modesta manera de contribuir a este objetivo es que hace tres días atrás en Brasilia, en el Congreso Internacional de la Música que organiza bianualmente la UNESCO, mediante una proclama aplaudida por todos los delegados, se designó al año 1988 como el Año Internacional de la Música Argentina”.

Identidad y originalidad

A partir de la mención de un comentario que hizo un auditor en uno de los conciertos del Encuentro, en el que aludió al parentesco de una obra con la

música de Shostakovitch, *Cirilo Vila* hizo una distinción entre identidad y originalidad en la creación, estableciendo las diferencias mínimas entre ambas: "Partimos de la base de que todo individuo tiene de alguna manera su propia originalidad. Pero en el caso de la creación artística ¿le está dado a todo creador ser tan original como para renovar la historia de la música, como en su momento lo hizo Bach o después Debussy? Seguramente no.

"Entonces, la objeción de que esa obra se parece a Shostakovitch es justamente confundir, es como exigirle a cada uno que sea tan original como un Bach, un Debussy o un Stravinsky. Yo creo que no le está dado a todo el mundo —por las razones que podamos indagar a posteriori— ser tan original; ni nadie puede exigirle a nadie que sea tan original que no se parezca a ninguno que existió antes. Siempre somos hijos de alguien (...). De modo que ese tipo de objeciones me parece pueril (...). Pienso que ese argumento no tiene ninguna validez. Es como cuando un compositor que en buena hora encontró su camino, justamente encontró su identidad. De alguna manera él siente que se identifica realmente con lo que está haciendo. Si después alguien le dice 'Usted está haciendo lo mismo que hace 20 años', bien, pero si el compositor está haciendo lo suyo y seguramente lo hará cada vez más interesante y más rico, seguirá en eso porque ese es su camino. O sea, ese tipo de objeciones es bastante gratuita, no tiene demasiado fundamento si se mira con seriedad".

Barbarie renovadora en la creación musical

Siempre en torno a la reflexión sobre la identidad y la originalidad, *Cirilo Vila* hizo una interesante observación que abrió una profunda interrogante:

"Silvia Herrera decía que ya estaría superada la polémica entre los nacionalistas y los universalistas. Yo creo que no está superada.

"Seguimos atentos en general, no sé si todos pero a lo mejor una mayoría, a la última moda que nos llega de Europa. Entonces, y eso lo dijo Alicia Terzián, ¿el problema de colonizar culturalmente a Europa o a Estados Unidos o a quien sea no será nuestro? Es decir debemos encontrar una proposición renovadora. Incluso en este momento, en el Viejo Mundo, hay una crisis porque esa heterogeneidad que yo señalaba en la música de nuestros patriarcas, resulta que ahora es el pan cotidiano de la música europea. Allá es signo de una crisis. Entonces a lo mejor ha llegado el momento de que seamos nosotros capaces de hacer una proposición.

"Explicándome mejor aún (...) me atrevo a afirmar lo siguiente: en la música docta chilena no hay ningún equivalente de lo que es Neruda en la poesía chilena, por ejemplo. O sea, alguien capaz de haber renovado la poesía española. En ese sentido yo recogería el planteamiento de Coriún Aharonián al reconocer el mérito de Violeta Parra. Me atrevería a decir que en Violeta Parra hay una señal de algo que se proyecta a nivel universal. Entre los más connotados compositores nuestros, y esto sin quitarles méritos, no hay ninguno que pueda compararse con Neruda, nos guste o no, pero es así. ¿Por qué es eso? Es una pregunta.



Intérpretes de la obra "Los Mitos", de Oscar Bazán.

"Es en esa medida que habría que entender el asunto y no tanto en que esté superada una polémica que ya es histórica. El sentido profundo del problema es ese; o sea, que aparezca este músico o varios —ojalá más de uno— que tuviera(n) esta facultad.

"En este sentido yo quiero destacar la experiencia que tuvimos en el concierto de ayer con la obra de Oscar Bazán⁴ y explico brevemente el por qué.

"Pienso que siempre cuando en el arte se produce algún marasmo, alguna crisis, siempre tiene que venir algún viento renovador, que yo llamaría, genéricamente y en el mejor sentido, *el viento de la barbarie* que renueva realmente todo, que produce un aparente caos, pero que es la condición primera de un nuevo orden. Eso es lo que fue Mussorgsky en su tiempo, y tanto fue así que él colonizó a Debussy en cierta medida. Y es el caso, sin duda, de Stravinsky. Y me atrevería a decir que es también el de John Cage, en Estados Unidos.

"Entonces ¿No estará faltando en nuestra música americana por lo menos un bárbaro con suficiente coraje? Yo le pregunto a Oscar Bazán si su experiencia de ayer —que entiendo no es la primera ni la única— él la entiende un poco así; o sea, es la búsqueda de algún viento de barbarie que nos limpie la casa para construir algo nuevo, diferente".

Romper barreras para la comunicación

El compositor *Oscar Bazán* contestó la pregunta diciendo que su creación es como un acto vivo de comunicación. Previamente aclaró que él sale mejor

⁴Se refiere a la obra "Los Mitos" (1985), estrenada durante el Encuentro en el Concierto del 1 de octubre de 1987, en la Sala del Goethe Institut.

retratado en sus partituras que con las palabras y que sus conceptos se entienden cuando suenan. Manifestó su inquietud profunda por el rompimiento de algunas barreras: "Se habló de erudito y popular y me parece que es una barrera inexistente y estúpida. También la barrera de intérprete y público, de intérprete y platea es otra tontería, otro invento.

"Creo que la música *no es para sino es de*. Entonces intento que cada uno sea parte de un acontecimiento en que todos podemos manifestarnos.

"Mi propuesta supone que hay distintos niveles de información y de percepción en la sala en la que se realiza la obra; el oficiante y los acólitos y demás, es decir, los intermediarios. Es en esos niveles justamente en que yo armo un hecho, una partitura, para que los que saben más de las partituras, resuelvan una estructura. Y después, los que tienen algunas dotes auditivas, también estén reforzando esa idea. Y por fin, la gente que está como público contribuya también con ciertos elementos de apertura para que así se realice esa comunicación y se rompan todas las barreras.

"Se habló un poco de ideología acá. Yo un poco inocentemente también voy a decir algo. Me parece que hemos seguido muchas veces una ideología del derroche, que es un mal que viene de las Europas. Por eso es que hay que ir a elementos mínimos, básicos, primarios, fáciles, imperfectos. Es una forma de evitar ese derroche. No debemos seguirlo porque no nos pertenece. Es decir, nuestra música debe usar los elementos de que disponemos".

La identidad del creador como proyecto y responsabilidad individual y la responsabilidad de romper el aislamiento mutuo al interior de América Latina, son los puntos a que se refirió *Coriún Aharonián*:

"En cierto sentido la identidad de lo que hace cada individuo creador se construye. Es decir, todo lo que hacemos tiene identidad inevitablemente. Así como todo lo que hacemos tiene ideología. Yo me construyo a mí mismo en función de lo que yo quiero llegar a ser. Es decir, mi autoexistencia ética.

"Entonces, si noto que como latinoamericano conozco mucho a Chopin por ejemplo —es decir, uno de los componentes de una de las vertientes culturales que hacen mi ser latinoamericano— y me doy cuenta que me falta conocer, aunque sea auditivamente, sensiblemente, los otros componentes de mi ser latinoamericano, uno de mis deberes debería ser tratar de suministrarme información a mí mismo, rompiendo las barreras que existan para ello. Si yo conozco más a todos los compositores europeos y no conozco a ningún compositor latinoamericano, el problema es mío. Es también de los medios que van a hacer lo posible para que yo no los conozca; y aquí toco un problema grave: el nivel de aislamiento mutuo que hay en América Latina es increíble. Si nos ponemos a pensar, realmente empezamos a alarmarnos. No tenemos la menor idea de lo que ocurre en otros países latinoamericanos. Si les pregunto por ejemplo quiénes son los compositores del área culta de Paraguay, si no hubiera sido que estaba Luis Szarán hoy acá, probablemente la mayor parte de ustedes hubiera dicho que en Paraguay no existen compositores (...). Ahora, yo me puedo obligar a saberlo y tratar de buscar lo que esos colegas hacen, para ver qué hacen e irme construyendo a mí mismo, porque yo me construyo. Lo que hago

después no racionalmente sino espontáneamente, va a responder a esa creación de mí que fui construyendo pacientemente”.

El compositor no comercial en la sociedad contemporánea

El compositor *Alejandro Guarello* tomó la palabra y recapituló algunos planteamientos anteriores sobre la identidad. Su intervención tuvo un marcado carácter de testimonio con respecto a su posición y motivación frente a la composición:

“Juan Orrego-Salas muy ordenadamente recuperó el concepto de identidad, después de su lectura, concluyó que ésta debería recaer sobre la responsabilidad de ser. Por otra parte, el maestro Gandini ha dicho muy bien que él no se puede referir más que a lo que es su patria de la infancia, su Buenos Aires.

“Yo voy un poco más cerca no puedo referirme más que a mí mismo puesto que entiendo que esta identidad, como lo expresó Juan Orrego-Salas, es una responsabilidad de ser. Pero ¿ser qué? Se habla y se manipula mucho el ‘conocerse a sí mismo’. Puede sonar a manipulación pero como creadores es absolutamente necesario. Y este conocerse a sí mismo no solamente es conocerse interiormente, sino también en su contexto inmediato (...). La infancia, el contexto sociocultural, sociopolítico, todo lo que en estos momentos significa vivir. Uno no puede vivir metido en una probeta aislado de todo. Es responsabilidad de cada uno (...).

“Esta necesidad de conocerse (se complementa con el proceso) de establecer no un vínculo o una identificación con el medio sino que más bien con el de ingresar ese medio de un modo selectivo. No podemos pretender que cada uno de nosotros sea la síntesis pura de todo lo que nos rodea. Cada uno selecciona, y está en su derecho, en su formación, en su conocimiento, el seleccionar aquello que quiere.

“En la medida en que nosotros no nos conocemos, no sabemos qué queremos y para dónde vamos; no tenemos la posibilidad de seleccionar porque no asumimos una posición. En la medida que se asume una posición yo acepto ciertas cosas y otras las tengo que aceptar por fuerza, ojalá sabiendo que las estoy incorporando por fuerza.

“El colonialismo, del que tanto se ha hablado acá, es real. El primer punto, el más importante, es tomar conciencia de que es real porque recién ahí viene la posibilidad de elegir o de luchar contra ese colonialismo o de aceptarlo como algo propio porque está en mí. Si yo soy dueño de mi casa tengo la posibilidad de ingresar o sacar algo a gusto.

“En el acto de la creación se produce un momento entre la idea y este mundo que nos rodea y nos invade, en el cual si nosotros tenemos verdadera conciencia de quiénes somos, podemos seleccionar, manipular, procesar esa información, esa influencia y proyectarla. Tal es la posibilidad de establecer que una obra o un creador pueda ser honesto o hablar de una música verdadera, cosa que nadie va a estar en condiciones de probar, porque es un compromiso consigo mismo. Ahí radica el peligro de la apariencia.

“Si no tenemos conciencia de quiénes somos se nos va a meter mucha información, cosa que se ve en ciertas obras que pretenden abiertamente ganarse un público. Como ejemplo quiero tomar el caso del compositor comercial. El compositor comercial no piensa en lo que está haciendo sino en lo que va a pasar con lo que está haciendo, si va a lograr el efecto buscado. Para lo cual debe tener ciertos conocimientos de sociología, ayudantes o equipos creativos, etc., para entender cómo se está moviendo la gente en el mercado. Entonces no va a crear él mismo sino que va a cumplir la función de satisfacer (una demanda). Lo que es muy lícito, eso no lo rebato. Pero, atención, los compositores que hacen una música que no es comercial no pueden pretender —por lo menos yo no lo pretendo— que su música se grabe, se edite, se difunda en las temporadas y se toque por todos lados.

“Sé que vivo en un mundo en que hay una sociedad decadente, y aquí retomo un planteamiento del maestro Gandini⁵. El sólo hecho de que la sociedad en su conjunto, en todo su proceder mire y tenga como objetivo fundamental el pasado, es síntoma de que es una sociedad a punto de morir (...). Pertenzo a esta situación contingente en la cual es muy posible que vaya perdido (...). No estoy hablando ni de mí ni de mi barrio, estoy hablando del problema del mundo que tiene que cambiar absolutamente (...). Este es un proceso largo y difícil en el que tiene que cambiar una sociedad (...). Si sabemos que es un proceso largo no podemos pretender apresurarlo. No puedo pretender, aunque sea dictador de una nación, que en la educación infantil, por ejemplo, escuchen música contemporánea, no puedo imponerla. Yo creo en este actuar desinteresado (...).

“No estoy haciendo música para ser famoso. Hago música por simple necesidad personal, es un egoísmo absoluto, lo reconozco. Para mí es necesario escribir música. Es como aquel que necesita trabajar. No hago música con un objetivo de comunicación, no entiendo la música como lenguaje. No estoy tampoco en contra de quienes opinan de manera distinta. Simplemente me muestro con lo que estoy haciendo y espero ser consecuente con lo que estoy haciendo. Esta actitud parece o corre el riesgo de ser esnobista y no me preocupa porque estoy bastante seguro de lo que estoy haciendo. En el fondo estoy protegido por mi propia capacidad de libertad. Puesto que no necesito y no pretendo imponer nada, estoy siempre atento a recibir todo aquello que me aporte, que se integra —no que se identifica— que se relaciona, sea positiva o negativamente, con mi manera de pensar. Y así voy evolucionando. Pienso que incluso en el fenómeno de la identidad, de la identidad santiaguina, chilena, bonaerense, argentina, cono sur, latinoamericana, de uno mismo o de todos, surge nuevamente un factor de esta sociedad clasificadora. Tenemos una mente clasificadora, pretendemos establecer corrientes (...). Pienso que no es necesario. Ni es necesario esto como contrapuesto de lo otro, sino que es

⁵Se refiere a la charla que hizo Gerardo Gandini sobre su música, “Espejismos”, el 30 de septiembre en la Sala del Goethe Institut, dentro de las actividades del Segundo Encuentro de Música Contemporánea.

necesario aceptarlo, observarlo, nutrirse de ello, filtrar aquello que realmente necesitamos, que nos sirve, que nos complace y nos deja vivir tranquilos”.

Entre la decadencia y el balbuceo

Gerardo Gandini tomó la palabra para explicar la frase a que aludió Alejandro Guarello en su intervención:

“El otro día en esta sala, en una charla sobre mi música, se me ocurrió una frase inspiradísima. Dije que prefería participar de la decadencia y no del balbuceo.

“Pienso que es evidente que ésta es una etapa de la historia de la cultura bastante decadente. Se ha llegado al fin de un período y ese fin supone una actitud sintética con respecto a todas las cosas que sucedieron en ese período. En líneas generales hay una mala palabra que se emplea actualmente, pero que define la situación: esa mala palabra es postmodernismo.

“Yo personalmente siento placer al componer música y siento placer al conocer música. Siento placer al estar informado acerca de la música. Siento placer por la música de Chopin, por ejemplo. Yo asumo ser un protagonista de esa decadencia.

“Pienso que en este momento, para la composición musical y para la creación artística en general, hay dos posiciones bastante claras y sólo dos. Una es el terminar el asunto, o sea, participar del fin de la cosa. Y la otra es tratar de empezar otra cosa. Los que participamos del fin somos decadentes. Los que tratan de empezar la otra están en el período del balbuceo. Yo en este momento prefiero ser decadente. Y debo hacer además una confesión personal: envidio a aquéllos que se encuentran en el balbuceo. Yo no lo puedo hacer”.

A partir de este punto el debate comenzó poco a poco a cambiar su eje temático inicial y terminó por establecerse en torno al problema de la formación del músico, del público y de la situación de las instituciones encargadas de esta función. Se puso en evidencia el grado de anacronismo y desfase de estas instituciones de formación y de difusión musicales con respecto a la realidad musical contemporánea de América Latina. Los participantes concordaron que este tema era materia para otro Foro y así quedó propuesto. Al final, después de cuatro horas de intensa y animada conversación, que fluctuó entre lo coloquial y lo solemne, entre lo contingente y lo filosófico, entre lo real y lo imaginario, quedó claro para todos que es útil y necesario continuar dialogando y comunicándose.

A manera de conclusión

Sin ánimo de sellar este texto con una forzada conclusión sintética, se puede afirmar que el Foro que hemos reseñado —parafraseando a Neruda— hundió la mano turbulenta y dulce en la zona más genital de la cultura y de la música en América Latina, en el problema de su identidad que es, sin duda, un punto neurálgico del sistema cultural operante en nuestros países latinoamericanos.

América Latina, así como el Foro, es un torso inconcluso. Aquí lo definitivo es una ilusión ingenua. La cultura de este continente es insuficientemente conocida y existe dentro de ella un parcelamiento tal que bloquea sus comunicaciones internas y acentúa sus distancias. El de su integridad y autonomía es un proceso en marcha. Por ello es que en América Latina, donde por casi cinco siglos se ha venido fraguando en su gigantesco crisol un mestizaje cultural de características inéditas en el planeta, el problema de *ser*, de su identidad histórica, es crucial. Y eso se manifestó con fuerza en este encuentro y reencontramiento de compositores. Pero además se constató que pese a todo existe una conciencia de pertenecer a un origen y destino común. Es decir, a pesar de la precariedad de la situación de la cultura latinoamericana, de su difícil historia, del desconocimiento de sus tradiciones mestizas reales y por sobre las diferencias locales y nacionales, existe una conciencia y una decisión de ser latinoamericanos que posibilita el encuentro con otros, en este caso con nuestros hermanos músicos del Cono Sur.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*