

Graciela Paraskevaïdis: Las venas sonoras de América Latina *

Hora cero

Desde 1492, Europa ha celebrado el descubrimiento de América como un acontecimiento histórico singular y determinante para su propia existencia (y supervivencia). La brutal conquista de la espada y la cruz organizada a través del genocidio sistemático, el vaciamiento cultural y la devastadora depredación, representaron el triunfo del eufemístico “encuentro de dos mundos” (en realidad, fueron más de dos). Para Europa, la interpretación de esta historia sería como leer sólo una de las partes de las *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel. Para las Américas, la lectura sería sólo la de su reverso. Desde suelos americanos son numerosos los que han estudiado, documentado y denunciado los cinco siglos de ignominia desde la *Visión de los vencidos* y de *Los condenados de la tierra* [1].

Anteayer

En el continente americano - uso esta denominación en su acepción originaria, es decir la que abarca todas las Américas y no un solo país, del cual luego hemos pasado a ser el patio trasero [2] -, las utopías sonoras se han ido multiplicando a lo largo del siglo XX, llámense *Amériques* de Edgard Varèse, *Sensemaya* de Silvestre Revueltas, *Rítmicas V y VI* de Amadeo Roldán, *Humanofonía I* de Joaquín Orellana, *Creación de la tierra* de Jacqueline Nova, *Grandes trópicos* de Eduardo Bértola o *La ciudad* de Cergio Prudencio.

En 1933, el cubano Roldán escribe al estadounidense Henry Cowell: *Como músico americano, mis ideales son ante todo, conseguir hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro, continental, digno de ser aceptado universalmente, no por el caudal de exotismo que en él pueda haber, (actualmente nuestra música es aceptada en Europa a título de interesante y amable novedad, o como se acoge la travesura de algún muchachito, con la sonrisa en los labios y sin darle gran importancia en el fondo), sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte, por el aporte que haya en el nuestro al arte universal.* [3]

[1] Miguel León-Portilla, comp: “Visión de los vencidos”. UNAM, México, 1971. Y Frantz Fanon: *Les damnés de la terre*. Maspéro, Paris, 1961.

[2] Eduardo Galeano: *Las venas abiertas de América Latina*. Universidad de la República, Montevideo, 1971, 20: *Por el camino, hasta perdimos el derecho de llamarnos americanos [...] Ahora América consiste, para el mundo, nada más que en los Estados Unidos: nosotros habitamos, a lo sumo, una sub-América, una América de segunda clase...*

[3] Amadeo Roldán: “Posición artística del compositor americano”. In: *American Composers on American Music*. Stanford University Press, 1933.

Son los años del “americanismo musical”, de la “antropofagia” oswaldiana, de nucleamientos culturales y artísticos pioneros y contestatarios como el Grupo Minorista, en Cuba, el Grupo Renovación y luego la Agrupación Nueva Música, en Argentina, y el Grupo Música Viva en Brasil, y de algunos encendidos manifiestos sustentando diversas utopías para sacudir conciencias y liberar pensamientos. Lo propio y lo ajeno comienzan a confrontarse con vigor creativo. Las miradas y los oídos comienzan a orientarse hacia adentro.

Ayer

En 1941, el musicólogo argentino Carlos Vega resumía en los siguientes términos el epigonalismo creativo de la periferia latinoamericana:

Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores de nuestra esterilidad. Hace cuatrocientos años que nos vienen de Europa las escuelas musicales, que imitamos, las normas teóricas, que seguimos, y los métodos de trabajo, que aceptamos sin discusión; nos movemos de acuerdo con la flecha de sus veletas. Con tales antecedentes, la idea de que un estudioso sudamericano [y, agrego yo, de que un compositor] pueda conmover las bases de la teoría tradicional [o crear contramodelos compositivos, agrego nuevamente] resulta impensable. La montaña que levantaron en colaboración numerosas generaciones de teóricos europeos, seguirá cerrando el paso, inamovible, como una montaña de verdad. [4]

En América Latina se nos ha educado para ser dependientes de modelos, es decir a consumirlos e imitarlos obedientemente – sean éstos culturales, musicales, armamentistas, cosmetológicos o dietéticos -, pero no para inventarlos o elegirlos. Se nos ha convencido que todo viene de otro lado, aunque nos haya sido sustraído oportunamente y vuelto a presentar con aderezos o elaboración ultramarina: el afrodisíaco chocolate americano es elaborado en la plutocrática Suiza como el mejor del mundo; la humilde papa americana es la base de la dieta diaria de la poderosa Alemania.

En este contexto, el creador ha debido optar entre seguir al servicio de modelos o tratar de lib(e)rarse de ellos, entre permanecer al abrigo de lo conocido o desafiar la hegemonía impuesta intentando generar contramodelos. Todo el siglo XX ha sido testigo de esta encrucijada existencial, reflejo en los ámbitos artísticos y culturales de los desafíos ideológicos a nivel continental, cuyo epicentro podemos centrar en la década de 1960, un punto de inflexión histórica, también en música.

Ernesto Guevara aludió al tema:

Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original: no son auténticamente revolucionarios. [...] Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste

[4] Carlos Vega: Fraseología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires, 1941, 7.

en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni 'becarios' que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. [5]

Hoy

En 1992, Cergio Prudencio exhortaba: *Hacia los próximos 500 años, nuestro objetivo es hacer que el renovador pensamiento latinoamericano, cuya mejor expresión se encuentra en el arte y la filosofía contemporáneas, germinen un nuevo estado mental y espiritual en nuestros pueblos, con el que puedan reconocerse en el mundo sin complejos, y con el que puedan reconocer a otros sin temores. Hacia esos próximos 500 años la responsabilidad no es unilateral. Compromete una actividad semejante de quienes hoy ejercen tan despiadada dominación sobre la naturaleza, las riquezas, los animales y los hombres de este planeta, antes de que no podamos imaginar – al decir de García Márquez – “una segunda oportunidad sobre la tierra”.* [6]

El apocalíptico fin de las ideologías y la engañosa globalización que se nos quiere vender - sobre todo a través de la manipulación de nuestras economías y la malversación de cualquiera de nuestras riquezas bajo la tramposa máscara de un mundo próspero e igualitario -, no ocultan la omnívora presencia del poder centralista del norte sobre las hiperperiferias del sur.

Desafiando la epigonalidad, la creación musical en suelo latinoamericano ha logrado en muchos casos desprenderse de las tutelas y alcanzar, junto a señalables niveles de excelencia técnica, singulares logros de originalidad, transitando múltiples vías que han dejado de ser meramente descriptivas o anecdóticas y se han erigido en testimonios viscerales de un continente, de su deslumbrante e inconmensurable geografía, de su fracturada historia pasada y reciente, de sus reiterados mestizajes y de su obstinada voluntad de existir y resistir. Componer deviene al mismo tiempo una manera de estar en el mundo y un acto de rebeldía.

Ha sido el sonido mismo - y no las teorías o los procedimientos técnicos - el punto de partida y llegada de expresiones que recorren un espectro que ha preferenciado lo sensible y perceptivo antes que los apriorismos especulativos. Ha sido el sonido mismo el que ha organizado lo descarnadamente explícito, lo simbólicamente oculto, lo tímbricamente complejo, lo rítmicamente cadencioso, en entramados de tiempo lineal y cronológico o tiempo vivenciado o suspendido, en los que la reiteración es ritual y el silencio estructural, y la esencialidad desplaza a la retórica. Lo especulativo determina una audición y un análisis racionales, pero su complejidad - atractiva como ejercicio intelectual - no siempre es sinónimo de logro. Lo aparentemente sencillo señala más hacia esa esencialidad que hacia un empobrecido reduccionismo.

[5] Ernesto Guevara: “El socialismo y el hombre en Cuba”, 1965. *In*: Obra revolucionaria, Era, México, 1967, 636.

[6] Cergio Prudencio: “Quinientos años de soledad”, 1992. *In*: www.latinoamericanamusic.net

Pero la memoria histórica suele bloquear primeras aproximaciones perceptivas: a menudo la musicología - aquí y allá - ha buscado escuchar, en general descalificadamente o al menos desencantadamente, sólo las eventuales huellas del modelo, sin ahondar en que es imperativo un oído menos preocupado por reducir todo a un común denominador ya conocido, y más ávido por dejarse sorprender.

Los innumerables aportes técnicos con que el siglo XX nos ha colmado, han colaborado a la confusión entre medios y fines, entre herramienta técnica y resultados estéticos. Es obvio hoy señalar que el dominio de las técnicas no exime al compositor de sus responsabilidades artísticas, es decir históricas y sociopolíticas. Además de los ya mencionados arriba, hay por supuesto otros representantes de esta diversidad de opciones, entre los cuales el venezolano Alfredo del Mónaco, el mexicano Mario Lavista, el argentino Mariano Etkin y los brasileños Chico Mello y Tato Tabor da.

Y que más allá de la utilización de instrumentos de la tradición europea, del manejo de sofisticados procedimientos compositivos o del software más reciente, podrían encontrarse los verdaderos factores de diferenciación:

- un fagocitamiento de los modelos al punto de su no reconocimiento; por ende
- una resignificación de las funciones y sintaxis;
- una voluntad de explorar y transgredir los límites y umbrales psico-acústicos, sensoriales y expresivos;
- un manejo del tiempo de sensibilidad diferente;
- un despojamiento engañosamente sencillo;
- una visceralidad a veces violenta, a veces delicada;
- una opción por el “para qué” y “para quién” en sustitución del “cómo”.

Después

Las venas siguen abiertas.

* Referencia a la obra de Eduardo Galeano citada más abajo.
Texto escrito para el Festival Alternance, Francia, IX-2007.