

## **Graciela Paraskevaïdis: La investigación musical en su laberinto \***

Es un honor para mí clausurar este foro.

Mis reflexiones estarán orientadas hacia la investigación musical desde el punto de vista de la creación, porque un hecho musical es, por definición, creativo, y porque el estudio de ese hecho conlleva implícitamente creatividad.

La acción de estudiar – como la de enseñar, como la de componer, como la de tocar un instrumento – se asume como una actividad que conduce al descubrimiento de una música, a la invención de las herramientas adecuadas para su análisis técnico, al relacionamiento con sus contextos, a la comprensión y transmisión de sus estructuras y materiales, de sus contenidos y símbolos, de sus cualidades estéticas y estéticas.

Una de las vías habituales con que la investigación se aproxima a la creación es el análisis, un proceso etimológica e históricamente racional y determinista de “descubrimiento”, que no necesariamente se ciñe al transcurso del proceso creativo original seguido o adoptado por el compositor – proceso sobre el cual, en el mejor de los casos, se sabe bastante poco aún -, sino que transita un camino propio.

El analizador (prefiero este término al de analista, relacionado en el uso primero con el psicoanálisis y, más recientemente, con la informática, aunque ambas disciplinas pueden integrar el análisis musical) se enfrenta a una tarea múltiple, que no sólo implica obtener datos e informaciones sobre la obra y el compositor, sino ubicarlos y procesarlos en su tiempo y espacio históricos, socio-culturales y estético-filosóficos, de los que ese hecho es producto y reflejo.

El compositor puede o no colaborar en esta tarea, directa o indirectamente. Algunos compositores de la segunda mitad de este siglo explican tantas cosas *a priori* de la escucha de la música que cierran posibles caminos hacia ella, y componen verbalmente una obra sobre la obra a la que, de esta forma, es más difícil acceder por el peso de esa exégesis, a menudo cargada de la descripción de los objetivos a los que se quiso llegar y de los méritos para lograrlo. Otros compositores dan poca información, dejan el campo más libre para hipótesis y conclusiones diversas, a veces hasta opuestas a las originales, o son más crípticos en sus alusiones, o simplemente consideran que primero hay que experimentar el hecho perceptiva y sensiblemente y luego teorizar sobre él.

Pero, como no podía ser de otra manera, las metodologías aplicadas a la investigación musical se gestaron dentro de los patrones tradicionales establecidos por el primer mundo: por el europeo (de preferencia el de procedencia cultural germana) primero y por el estadounidense, después.

En 1941, el ilustre musicólogo argentino Carlos Vega (1897-1966) dejaba constancia de esta situación en el prólogo de su “Fraseología”, a través de la siguiente comprobación expresada en duros términos:

*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 un compositor sudamericano] 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.*

Cincuenta y cinco años después, otro musicólogo argentino, Omar Corrado, actual docente de Música latinoamericana y argentina en la Universidad de Buenos Aires, vuelve sobre el tema y abre su lúcido ensayo "Construcciones de la otredad en la música argentina del siglo XX" (1996) con el siguiente párrafo:

*En el campo intelectual argentino uno de los topoi recurrentes es el de pensar la Argentina como un país de la extrema Europa y a Buenos Aires como su último puerto occidental.*

Un tercer argentino, el brillante teórico y compositor Juan Carlos Paz es lapidario en sus "Memorias" (I, 1968):

*Los musicólogos son los seres más desprovistos de musicalidad que yo haya conocido. Ni sienten ni entienden la música, a la que se obstinan en considerar, obviamente, como una rama de la arqueología.*

Etimológicamente, análisis significa ir en pos de una solución a la que se llegará a través del estudio de un todo y sus partes, su origen, su funcionamiento, sus propiedades cuantitativas y cualitativas, reales y virtuales, sus referentes, su contexto histórico, político, social, cultural.

La musicología histórica y sistemática, hermanas inventadas en Europa – precisamente en Alemania – hace más de cien años, nació con el pecado original de ocuparse de su pasado, de su museo musical; su punto de partida puede ser ubicado con el redescubrimiento de La pasión según san Mateo de Bach por parte de Mendelssohn. Hasta ese momento, Europa consumía productos musicales contemporáneos, más allá de que los teóricos y compositores estudiaran a fondo a sus antecesores inmediatos: Mozart a Bach, Beethoven a Mozart, lo cual aseguraba naturalmente una continuidad histórica en la que Europa siempre estuvo interesada.

El trasplante a otras latitudes de las pautas de la así llamada musicología histórica arrastra y reproduce ese pecado original hasta el hartazgo, con las previsibles paradojas de imitar aquel pasado a su vez trasplantado y largamente mestizado, y reencontrarlo cuanto mejor copiado en otras latitudes. Y en el sobreentendido de que los modelos siempre provenían de una misma fuente emisora y las copias, del ultramar extraeuropeo, luego objeto de estudio de la musicología "comparada" (comparada siempre en desventaja con el modelo establecido como perfecto), de la etnología musical (la de los pueblos "primitivos") y, finalmente, de la etnomusicología.

En este campo, cabría señalar aquí, por ejemplo, que es recién gracias a la extraordinaria labor investigadora del compositor húngaro Béla Bartók, que la misma Europa se entera de que existen otros ámbitos más allá de los del concierto, los cuales durante siglos han gozado de robusta salud y han ido infiltrándose en aquella música de sonatas y óperas, a la que la musicología histórica dedicaba sus desvelos con exclusiva veneración.

El acto musical de investigar y de analizar, que deseamos tan creativo como la creación misma, propone y exige entonces un acercamiento múltiple – estético, cultural, histórico, social, político, científico, técnico, estadístico, fenomenológico, perceptivo – a través del cual hay que buscar, descifrar y relacionar la información, atisbar en el universo sensible e intelectual del creador, ubicarlo en su tiempo y espacio.

En una palabra, hay que partir desde el creador y su contexto, desde adentro del hecho mismo y no abordarlo sólo desde afuera, imponiéndole patrones preexistentes, que sólo servirán para comprimir la información y el contenido en una reducción lamentable, como ésta, bastante habitual: Revueltas se parece a Stravinski (mediante una audición primaria y superficial de las polirritmias, las estridencias, la tímbrica, sobre todo de La consagración de la primavera). Como, en principio, aprendemos mucho más acerca de Stravinski que de Revueltas, es más cómodo ceñirse a los modelos consagrados y reducir los periféricos a su supuesta imitación. Porque, como ya lo expresara Vega, no es posible imaginar que un investigador, un teórico, un compositor sudamericano, no obedezca al centralismo emisor de modelos.

Si abordamos el hecho desde afuera, repetiríamos seguramente, tal como nos lo ha enseñado la historia de la música escrita en otra parte, que Ionisation (1931) de Edgar Varèse es la primera obra para percusión escrita en el siglo XX, cuando – irrefutablemente – las Rítmicas V y VI del mulato cubano Amadeo Roldán fueron compuestas un año antes, en 1930. Y no me refiero aquí sólo al espíritu competitivo de quién llega antes – escasamente útil cuando hablamos de cultura –, sino al hecho de que estas músicas son lisa y llanamente ignoradas o no consideradas a la hora de escribir la historia “universal” de la música.

En cambio, si partiéramos de una ley de gravedad propia, podríamos considerar a Revueltas y a Roldán como nuestro centro, transformando nuestra visión tanto del mundo propio como del ajeno.

En su ejemplar ensayo sobre “Identidad e imitación en la arquitectura latinoamericana” (1997), el arquitecto y teórico mexicano Alfonso Ramírez Ponce señala a este respecto:

*...el problema no está en que seamos o no la periferia de los países centrales. Nosotros sí somos la periferia, nos guste o no. El problema no es ése, el problema de fondo es que, en vez de vernos – desde dentro – como nuestro propio centro, nos vemos como nos ven ellos – desde fuera – como su periferia. Si nos ubicamos en nuestro lugar, desde la que debería de ser nuestra única perspectiva, los países así llamados “centrales” se convierten en periferia nuestra y, entonces, nuestra actitud podría parafrasear la canción [...] diciendo que: ...lo importante no es cambiar de collar, sino dejar de ser perro. [La canción a la que se alude dice:] Hay muchos que hablan de cambios pero no quieren cambiar. Nos venden collares nuevos, pero el perro sigue igual.*

Y continúa Ramírez Ponce:

*Poner de pie lo que está de cabeza [Joaquín Torres García ya lo había hecho con el mapa de Sudamérica] es vernos como centro. [...]. En efecto, primero nosotros, como eje y centro, y después todo lo demás. En ese reencuentro con nosotros mismos, en ese tratar de ver lo de fuera, pero primero lo nuestro, radica la principal defensa y definición de nuestra identidad.*

*Llegamos muchas veces al grado de justificar y apreciar nuestras obras, no por ellas mismas, por sus propios valores, por las soluciones que dan a sus condicionantes regionales, sino porque se parecen a las obras o están hechas según las normas o modas primermundistas.*

Desde adentro, tal vez no nos sorprenda entonces imaginar y aceptar que el mundo periférico puede ser generador de modelos, que la cortesana zarabanda sea de origen americano, que la cadenciosa habanera nos venga de Cuba, que John Cage y antes Claude Debussy se hayan nutrido con la irresistible fascinación del gamelán indonesio, que György Ligeti señale la presencia de las polirritmias africanas en su música, que Stockhausen incorpore el complejo espectro de armónicos de las voces de sistemas culturales remotos.

Es decir, que a un compositor del primer mundo le es dable tomar lo que desee para su creación, en cuyo caso adquiere además una prestigiosa aureola de cosmopolitismo y eclecticismo. Pero si un compositor – o un investigador – latinoamericano tiene la mala idea de ser original o beber en fuentes que los modelos no previeron, lo más probable es que la historia “universal” de la música lo margine o sencillamente lo ignore.

Y, también mirando desde adentro, tal vez no nos sorprenda que Aaron Copland envíe de buena fe coloridas postales desde un México hollywoodense adornado de relucientes charros, y que la Sinfonía india de Chávez quiera ser eso: una sinfonía vienesa con melodías autóctonas, o que Villa-Lobos declare soberbia y socarronamente al primer mundo – Bachianas mediante – *el folclore soy yo*.

Pero si recorremos la historia de la música latinoamericana partiendo desde ella misma, no podremos soslayar la estatura de un Revueltas, la originalidad de un Roldán, la música ideológica de un Orellana, las osadías tímbricas de un Bértola, la tremenda fuerza expresiva de Jacqueline Nova, las arriesgadas propuestas de Cergio Prudencio, ni podremos omitir los notables e insustituibles aportes de una Violeta Parra, de un Atahualpa Yupanqui, de un Chico Buarque, de un Daniel Viglietti (sólo unos pocos de muchos nombres que honran la creación musical latinoamericana).

Esta creación desafía a la investigación y sus métodos, exige escribir de nuevo la historia de la música latinoamericana en todos sus múltiples y ricos ámbitos, géneros y expresiones. Escribirla y estudiarla, no con las teorías y normas para otras músicas, sino generando las propias y adecuadas desde dentro.

La música así llamada culta, seria, erudita, académica, de concierto, la clásica contemporánea, es – por su pecado original – la que más se encuentra expuesta a las comparaciones periféricas y a la imposibilidad de sustraerse a ellas, so pena de estrangular su mera existencia de no representar alguna corriente o tendencia en boga o de suscribirse a la revista de modas correspondiente.

La investigación como un instrumento de exégesis está expuesta a los mismos riesgos: si en una obra sólo tratamos de descubrir si hay una serie de tantos sonidos y no de estudiar cómo y por qué fue utilizada y qué resultado musical obtiene, y si esa serie obedece a una opción dialéctica de abrir caminos que se distancian totalmente de los modelos seriales metropolitanos, o si nos preocupamos por incorporar el ultimísimo *software* que afirmará nuestro “estar al día” pero no la calidad de nuestros contenidos estéticos, entonces seguiremos mirándonos desde afuera.

Naturalmente que, en todos los casos, aquí y allá, se enfrentan también las limitaciones personales inherentes al estudioso o analizador, sea éste compositor y/o musicólogo; ambos tendrán su propio ángulo de visión, síntesis de su posición en el mundo, de su formación, de sus conocimientos, de sus experiencias, de su memoria histórico-musical, de su capacidad para abordar esa tarea y del riesgo que quiera asumir en la generación de hipótesis y conclusiones propias.

Hay paradojas que superan cualquier ficción. Cuando en la academia se nos enseña cómo es la forma llamada fuga, cuyo representante más excelso, sofisticado e inimitable fue un señor de nombre Johann Sebastian Bach, nunca se nos aclara que esa forma es una entelequia. Existe un procedimiento técnico-compositivo, basado en el contrapunto, cuya forma definitiva es, en cada caso, siempre diferente, como sucede con todas las sonatas de Beethoven, cuyos procedimientos técnico-compositivos y modelos estructurales para los movimientos tradicionales de la sonata son similares o comunes, pero cuyos resultados estructurales, armónico-melódicos, tonales, estéticos y filosóficos, son treinta y dos veces diferentes en el piano, nueve veces diferentes en lo sinfónico y diecisiete veces diferentes en los cuartetos de cuerdas. O con los *Lieder* de Schubert, más de seiscientos, todos diferentes.

Si en este pasado supuestamente tan codificado en sus formas musicales como lo es la etapa que va de comienzos del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX (poco tiempo, históricamente hablando), ya se encuentran tantas excepciones a la teoría (desarrollada e impuesta *a posteriori* de la creación de la obra musical por la investigación musicológica), cómo abordar las innumerables soluciones estructurales, paramétricas, estéticas, del siglo XX o del siglo XV, cómo aproximarnos al cataclismo que significó el pasaje de la monodía a la polifonía, cómo abarcar el complejo proceso que condujo de ésta al invento del género llamada ópera. Y cómo diferenciar – en nuestro ancho y ajeno continente – cuándo el creador ha optado por seguir al servicio de reverenciados modelos y cuándo ha optado por ignorarlos o practicar una saludable musicofagia para tomar de ellos, luego de conocerlos bien, lo que considere rescatable para una síntesis propia.

Se nos educa para ser dependientes de modelos, es decir a consumirlos e imitarlos obedientemente – sean éstos culturales, musicales, armamentistas, cosmetológicos o dietéticos –, pero no para inventarlos, para estar libres de deuda y generar capital propio.

Se nos convence de que todo viene de otro lado, aunque nos haya sido sustraído oportunamente y vuelto a presentar con aderezos o elaboración ultramarina. (El chocolate suizo es el mejor del mundo, los alemanes consideran la papa la base indiscutible de su dieta diaria, la salsa y el tango se consumen en los metros de París y Berlín...).

Sobre lo que las Américas han dado al resto del mundo en materia de alimentación, ecología, medicina, economía, organización social, en más de quinientos años, recomiendo leer el extraordinario ensayo “Indian Givers” del antropólogo estadounidense Jack Weatherford (Fawcett Columbine, 1980).

Lo propio y lo ajeno, la identidad y la otredad, se reflejan, se discuten, se elaboran de diversas maneras en América Latina, según las características específicas surgidas de los complejos avatares históricos y sociales a partir de las gestas independentistas de la primera mitad del siglo XIX, de los flujos migratorios, de los genocidios de indígenas y negros, aunque el común denominador cultural es el de mantener y nutrir los modelos, antes que el de generar contramodelos. Lo hacen en música – sin manifiestos pero contundentemente – algunos representantes de la generación nacida sobre el filo del siglo XX.

Lo refleja la musicología, por ejemplo, con publicaciones como Tárrega a cargo de Carlos Vega quien, en 1926 ya está hablando de “americanismo musical”, y en la serie del “Boletín latino-americano de música” que – entre fines de la década del treinta y comienzos de la del cuarenta –, nos ofrece materiales valiosísimos, incluida la edición de partituras de la época, iniciativa dirigida por el muy controvertido Francisco Curt Lange, junto con el agitador musical Hans-Joachim Koellreutter, como secretario, no casualmente colega y amigo del argentino Juan Carlos Paz.

Lo refleja esta carta de Amadeo Roldán dirigida a su colega y amigo, el estadounidense Henry Cowell, y publicada en el libro “American Composers on American Music” (Stanford University Press, 1933) bajo el título “Posición artística del compositor americano” que, justificando su importancia, citaré casi en su totalidad:

*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.*

*Arte nuevo, procedimientos nuevos, mejor dicho, Arte Americano, procedimientos americanos, sensibilidad, formas, medios de expresión nuevos, americanos, pero inspirados en el más pleno y sincero sentimiento artístico, música, arte, emoción ante todo, modernidad, mejor dicho, actualidad en la sensibilidad y en el lenguaje, no modernismo “a outrance” ni música para “épater le bourgeois”... [...]*

*En mi opinión desde un punto de vista técnico, una de las más grandes posibilidades de la música del futuro reside en el desarrollo de los cuartos de tono y en la interpretación de la música por medios mecánicos. Todavía son pequeñas hoy día esas posibilidades, debido al imperfecto estado actual de su desarrollo que dificulta la expresión del compositor. En mi opinión, un autor no puede ser sincero cuando se encuentra embargado por las imperfecciones de sus medios de ejecución. [...]*

*Conocimiento pleno de todos los medios de expresión de nuestro arte, mayor y más depurada simplificación de técnica y procedimientos, pero no a la manera de nadie, vivo o muerto. Personalmente, no creo en la sinceridad ni en la efectividad de los retornos a la manera de tal o cual autor. (Retornos que de algún tiempo a esta parte parecen haberse puesto de moda en los ambientes europeos.) No hermanan muy bien técnica y procedimientos viejos con la ideología y el sentido de la vida y del arte que deben presidir en el espíritu del artista de hoy y más aún en el del compositor americano, que si bien de ellos descendemos, muy lejos en el tiempo y en el espacio nos hallamos de ellos. [...]*

*...no es menos verdad que (sobre todo en música), es muy raro el caso en que la auténtica genialidad no va acompañada de una sólida preparación técnica, y en esta preparación el verdadero genio tiene un más perfecto desarrollo [...], pero con un fin al*

revés, o sea con el propósito de evitar en nuestro arte americano todo lo que pueda ser síntoma de europeización.

*La utilización de nuestros instrumentos autóctonos, ya melódicos, ya percutores, conscientemente empleados, no para conseguir un fácil color local – procedimientos, a mi juicio, de poca seriedad artística – sino con el propósito de desnacionalizarlos, (no siempre el ritmo de un güiro debe evocar una rumba ni el sonido de un banjo ha de recordarnos el jazz), con el fin de incorporar estos instrumentos al conjunto de los actuales en uso, para acompañarlos y en muchas ocasiones para sustituirlos, pues los nuestros en su generalidad son muy superiores – sobre todo los percutores – en valor rítmico y sonoro a los europeos. [...]*

*Músicos americanos, dueños como somos de bases melódicas y rítmicas tan variadas y ricas como las que tienen cada uno de nuestros países, procuremos la continentalización de nuestro arte, usemos medios expresivos americanos, desarrollemos, demos vida a nuestros propios elementos, en una palabra, hagamos arte autóctonamente americano.*

Esta carta es, en realidad, un manifiesto de americanismo musical. La musicóloga cubana Zoila Gómez, cuya prematura muerte lamento sinceramente, es la excelente biógrafa de Amadeo Roldán. Con posterioridad a su imprescindible ensayo sobre este compositor, Zoila Gómez se refiere en el prólogo del libro sobre la “Musicología en América Latina” (Cuba, 1985) a varios puntos neurálgicos y dice primero acerca del nacionalismo:

*No se trata de transcribir literalmente el folklore, sino de hallar intrínsecamente el canto que traduzca la emoción peculiar, la visión particular del universo sonoro que lo rodea. Su problema no es, como el de su contemporáneo europeo, la ruptura de las formas. La esencia radica en la conceptualización de qué decir, de encontrar un acento propio, y buscar entonces cómo decirlo, a través de una estructura musical coherente en todos sus parámetros con el significado que se quiere transmitir.*

Y luego acerca de los problemas de la musicología en la segunda mitad de este siglo:

*...se plantean nuevas interrogantes y respuestas a urgencias de distinta índole: la identidad del músico latinoamericano y su compromiso histórico; nuevas formas de expresión; la incorporación de la tecnología a la creación y la semántica musical; los problemas de la difusión; la vinculación de la música con otras manifestaciones artísticas y la relación entre música e ideología. Se hace evidente [...] el viraje metodológico y conceptual que se produce a partir de los años 60.*

*Lamentablemente, no en todas partes – y no en todos los musicólogos de Nuestra América – se ha producido este vuelco.*

Omar Corrado, en el ensayo mencionado arriba, se explaya sobre las características de la construcción de la otredad en las músicas latinoamericanas a partir de la década de los sesenta:

*Énfasis en la materialidad del sonido sobre las especulaciones estructurales; planteos no direccionales de la forma, privilegiando la variación mínima y la repetición por sobre los desarrollos secuenciales, dialécticos, de la música centroeuropea clásico-romántica; exploración de las zonas de ambigüedad entre permanencia y cambio y de los extremos registrales y dinámicos, en un intento por aprehender esa terca otredad con medios oblicuos, metafóricos, en las antípodas del nacionalismo ingenuo de la cita folklórica real o imaginada.*

Y cita a su compatriota, el compositor Mariano Etkin:

*A través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente. Más aun, esa materia pre-musical es para algunos de nosotros como la tierra americana: bárbara, inhóspita, tenebrosa: estamos frente a ella con estupor y espanto [...]. Como hecho relacionado, vemos que la especulación desprovista de todo contacto con lo perceptivo – tal como aparece en Europa y Estados Unidos – está casi ausente de la música latinoamericana.*

El compositor y musicólogo boliviano Cergio Prudencio señala en 1978, a sus 22 años, y en ocasión de la presentación del Grupo Aleatorio de La Paz que:

*Pensamos que no podemos seguir subsistiendo en base a un arte pasado y ajeno. Aunque de él venimos, no por él encontraremos una expresión acorde con la realidad sociocultural y el espíritu nacionales. No queremos tampoco hacer un nacionalismo pentáfono: esta actitud – por lo que vemos – resulta tan turística como la de componer en riguroso dodecafonismo. Hay que reconocer que somos sociológicamente un punto en el que convergen muchas influencias culturales, desde la incaica hasta la norteamericana. Pero precisamente de este fenómeno tendrá que originarse el florecimiento de la esencia nuestra; para ello el arte es siempre un buen camino.*

El mismo Prudencio finaliza en 1992 su breve artículo anticelebratorio del quinto centenario titulado “500 años de soledad” con esta exhortación:

*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 nos podamos imaginar – al decir de García Márquez – “una segunda oportunidad sobre la tierra”.*

Estas coincidencias y confluencias de pensamiento no son casuales sino causales. Hoy el desafío que enfrenta la musicología latinoamericana es tan difícil como el que enfrenta la creación musical misma, pues debe estar a la altura de las exigencias que ésta le plantea, a fin de lograr una existencia útil y fructífera.

Sus conclusiones emanarán de los contenidos, así como las estructuras lo hacen de éstos, rechazando apriorismos de teorías y normas reductoras de lo nuevo, de lo diferente, de lo original.

Abarcarán – hasta agotarlas – todas las aproximaciones y métodos que haya que inventar, capaces de integrar múltiples lecturas del hecho sonoro: las puramente técnicas, estadísticas y científicas, las paramétricas en su diferenciado papel teórico y estésico-perceptivo de alturas, registros, timbres, ritmos, texturas, espacialidad vertical y horizontal, temporalidad física y vivenciada y direccionalidad, y las sintáctico-estructurales correlacionadas, sin separar ni aislar ninguna de ellas ni de su contexto, ni de su intencionalidad expresiva y emocional, ni de su dimensión fenomenológica.

Así como innumerables ejemplos corroboran insistentemente que la música no es un lenguaje universal – aunque reconozcamos aquí y allá ciertos códigos o gestos parcialmente comunes y compartidos –, así como no existe la neutralidad en ninguna actividad humana, así como es inútil tratar de esterilizar las ideologías, así como es esencial definir el grado de diferenciación, de otredad o propiedad para poder apreciar más en profundidad la singularidad de un hecho creativo, así como corremos siempre el peligro de que lo propio nos sea presentado como ajeno y viceversa, así también es claro que seguimos expuestos a los modelos y teorías centralistas, ahora cobijados bajo el manto sagrado de la globalización, nueva palabra mágica sustitutiva de lo que antes sin ambages se llamaba imperialismo (y su brazo, colonialismo cultural). Seguimos bajo el peligro de ser mordidos otra vez por el mismo perro con este otro collar, toda vez que intentamos cambiar el perro.

El mexicano Silvestre Revueltas escribía el 17 de enero de 1938 en El Nacional una alegórica nota sobre los músicos como pobres émulos:

*Van las sombras tras las sombras, tras las sombras, tras las sombras. Nuestro medio musical son sombras que caminan tocando el violín, tocando el violón. Sombras sin ton ni son. Sombras de otras sombras y de otras sombras, y de más sombras.*

Sean estas sombras una advertencia para nosotros. Sean mis palabras un homenaje al centenario de este americano, cuya estatura musical, ética y humana es un paradigma para todo el continente.

\* Conferencia de clausura del Primer Foro de Investigación, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá, 22 de octubre de 1999.