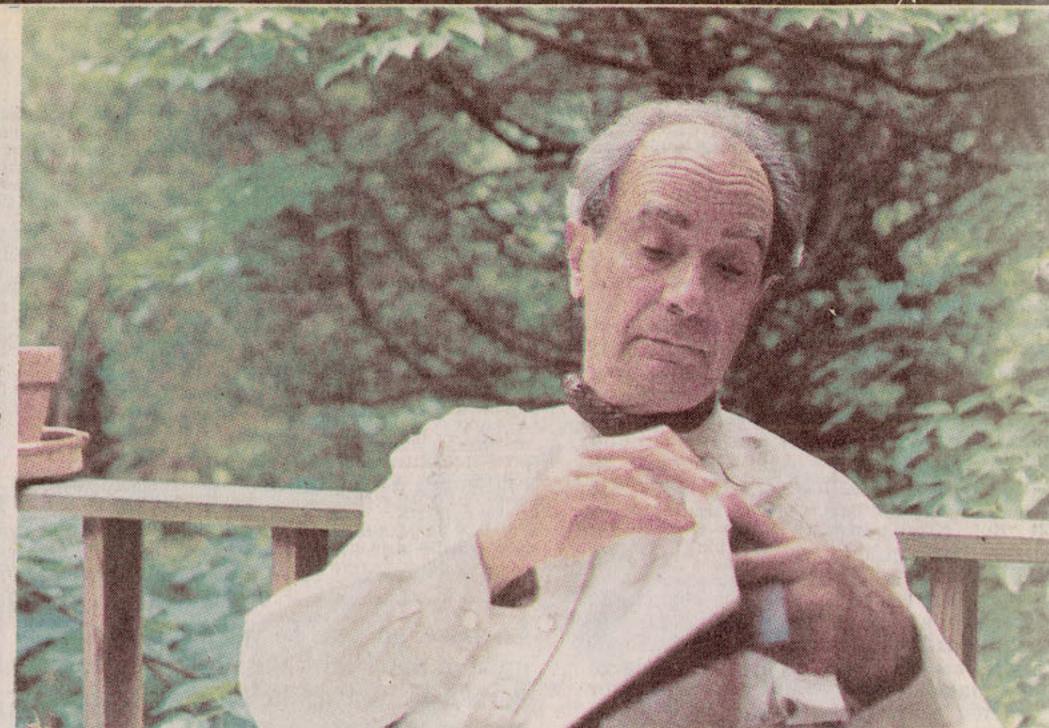


El Problema de la Identidad en la Música:

# Lo que el Joven Compositor Latinoamericano Busca

Por Juan Orrego Salas

Juan Orrego Salas,  
Premio Nacional  
de Música, 1992



sión a lo familiar y cotidiano del repertorio de conciertos.

Hoy, el joven compositor latinoamericano está interesado por encima de otras cosas, en saber hasta qué punto esa ambivalencia que Carlos Fuentes define como "nuestro ser o no ser del Occidente" lo ha afectado. Ricardo Lorenz, compositor venezolano cuya obra comienza a ser apreciada en Europa y las Américas, responde a esto así: "Lo que a mí me distingue de una persona nacida en Chicago, Madrid o Frankfurt, es el haber crecido en un clima sin variación durante el año, en un terreno indómito y rodeado de acontecimientos sociopolíticos imprevisibles. Sin embargo, en mi niñez y adolescencia todo esto pareció desaparecer frente a las Adidas que usé para ir al colegio, al Sony en que después escuché Mahler, Santana y otros compositores y al Toyota que manejaban mis padres. Al contrario de lo que podía pensarse, en un lugar exótico como Caracas, lo exótico había que desenterrarlo del ripio acumulado por el consumismo foráneo".

El solo hecho que un músico de Latinoamérica se cuestione esto a sí mismo, el que emplee el vocablo "exótico" para definir lo vernáculo, lo hace parte de la mentalidad europea-occidental, para la cual esto es verdaderamente lo exótico.

El europeo lo que busca en las artes plásticas y en la música y en nuestros países es el rasgo que las diferencia de las suyas, es decir, lo que para él representa nuestro exótico. Si éste residiese en los azules y matices terrosos de Tamayo o en las figuras abultadas y de tersos colores de Botero, el suyo para nosotros debería residir en las utopías monocromáticas de Malevich o en las imágenes enigmáticas y provocativas de Magritte. O si para nosotros fuesen la polka o el vals las danzas que acarreasen lo ajeno e insólito del Viejo Mundo, para éste deberían ser la salsa caribeña o el tango argentino, que tanto le atraen.

El fenómeno de la identidad para el antropólogo y para el musicólogo está repre-

sentado por la confrontación de lo "propio" con lo "ajeno".

Para el compositor, el reconocer lo "propio" como tal y hacerlo parte de su pulso creativo es lo que define su identidad.

Lo "propio" para el compositor europeo es lo resultante de muchos siglos de un lógico y continuado desarrollo, de una organicidad que incluye la sucesión de estilos, técnicas y escuelas que han conducido al panorama presente de su arte. Para él —viejo o joven—, nunca ha sido motivo de especial preocupación el establecer su identidad en el mundo de hoy. En cambio, para el latinoamericano lo es, y muy señaladamente, para el de las promociones más recientes. Sus precursores fueron más indiferentes a esto; simplemente adhirieron a los estilos o estéticas del Viejo Mundo que les fueron afines, sin reparar en la dosis de singularidad que podían suministrarles, o lo hicieron —espontánea o deliberadamente— a las expresiones de la música vernácula por la cual se sintieron motivados.

Villa-Lobos no tuvo que buscar en los estratos recónditos de su existencia las razones que justificaran su declaración de "yo soy el folclore" que le hiciese a un periodista. El haber sido producto "de lo primigenio y telúrico amaridado con las técnicas más avanzadas", como escribió Alejo Carpentier, nos explica el porqué no le fue necesario establecer la línea divisoria entre lo "propio" y lo "ajeno". Y aún más —diría yo—, en él ambas fuerzas se fundieron sin que de ello tuviese conciencia.

De acuerdo con lo que el musicólogo Manfred Bukofzer afirmó; Debussy fue el creador de lo francés que hay en su música así como Sibelius fue el de lo finlandés. Villa-Lobos resultaría entonces, siendo el de lo brasileño, es decir, de su propio folclore en la categoría de obras que escribió.

Históricamente, su caso coincidió con el de muchos compositores que fueron parte de la onda folclórica que imperó en las dé-

**E**NTRE los problemas que más preocupan al compositor joven de las Américas es el de su identidad, y posiblemente, esta sea una preocupación que comparte con los escritores y artistas plásticos de su misma generación. La realidad de lo afirmado he podido comprobarla entre mis alumnos latinoamericanos y, muy especialmente, durante la última década en mis cincuenta años de experiencia docente.

Antes, la inquietud del músico pareció más bien dirigida hacia la técnica, o sea, hacia ese conjunto de procedimientos o métodos en base a los cuales se realiza el acto creativo. En consecuencia, el joven compositor pareció más interesado en definirse como adherente al tonalismo, a la dodecafonía, a la politonalidad, a la electroacústica u otros procedimientos en boga. Y si esto no fue motivo de su especial preocupación, escogió el camino que le ofreciese la mayor garantía de ser apreciado por un público que no le exigiese más que una libre adhe-

● El fenómeno de la identidad para el antropólogo y para el musicólogo está representado por la confrontación de lo "propio" con lo "ajeno". Para el compositor, el reconocer lo "propio" como tal y hacerlo parte de su pulso creativo es lo que define su forma de ser.

cadadas de 1920 a 1940, tanto en Europa como en las Américas; la que generó un Bartok, un Janacek, un Ives o un Copland, un Revueltas o un Chávez y, entre nosotros, un Allende.

Al compositor joven de nuestras tierras, este tipo de nacionalismo —sea resultante de una adhesión deliberada o de una espontánea asimilación de lo vernáculo—, le parece, y con razón, cargado de connotaciones conservadoras y, además, de una originalidad muy exterior. Siente que no basta con proveerse en los ricos arsenales del folclore o lo popular para conseguir la identidad que busca. Al mismo tiempo quiere liberarse de los vanguardismos estéticos y técnicos que ahora categoriza como “ajenos”, lo que al decir del compositor argentino Gerardo Gandini, “cada cinco años nos vende Europa”.

Con cierta frecuencia se han escuchado en los Festivales Latinoamericanos de Música, efectuados últimamente, imitaciones desnudas del folclore o lo popular, producto de las señaladas inquietudes del compositor que recién se inicia; ejemplos que en su gran mayoría no logran superar, ni en interés, ni en calidad —para no mencionar, autenticidad—, a los modelos vernáculos de donde proceden.

Posiblemente a lo que aspira el joven creador, que quiere obviar el peligro de esto último, es a encontrar el cauce que lo conduzca hacia una identidad que pueda equipararse a la del “realismo mágico” que exuda de la obra de García Márquez, la que hoy también puede reconocerse en nuestra plástica, tal vez, como una réplica de la “pittura metafísica” de Chirico, pero con perfiles latinoamericanos. Esa dialéctica entre mito y realidad es difícil reflejarla en un arte esencialmente abstracto como es la música, a no ser que se proyecte en formas asociadas a la palabra o a la representación escénica, como la ópera, la canción o el ballet, entre otras.

No quiero decir con ello que la existencia de una música —por abstracta que sea—, que encierre rasgos característicos de la tradición a que pertenece, no pueda existir. Esto sería negar lo genuinamente francés que hay en el Cuarteto de Debussy, lo eslavo en uno de Dvorak o lo vienés en uno de Schubert. Establecido esto, cabría preguntarnos si para estos compositores fue motivo de tan fundamental preocupación el problema de la identidad. Estamos seguros de que no, ni aún en el caso de Dvorak al inspirarse en la dumka popular eslava para el segundo movimiento de su Cuarteto en mi bemol mayor. Todos ellos se apoyaron en lo “propio”, espontánea o conscientemente. La dicotomía entre esto y lo “ajeno”, que tan diligentemente la musicología se ha encargado de

establecer, no constituyó para ellos un problema que pudiese alterar el cauce de su creación, como tampoco la complementación de ambas fuerzas.

La base en que se ha sostenido la música del Viejo Mundo hasta hoy deriva de una tradición continuada, que se remonta a la antigua civilización griega. Por eso, nos resulta más fácil explicar la obra de Arnold Schoenberg, que la del mexicano Silvestre Revueltas. La del primero es la resultante de toda una línea evolutiva que no se ha apartado de aquello que hoy representa lo “propio”, lo que le pertenece, mientras que para el segundo, las músicas de su país —las tradiciones maya, azteca y sus derivados— no se le constituyeron en antecedentes, pasaron a representar lo “ajeno”, cuando debían haber sido lo “propio”.

Y ese “ajeno” es el que el europeo de

**La base en que se ha sostenido la música del Viejo Mundo hasta hoy deriva de una tradición continuada, que se remonta a la antigua civilización griega. Por eso, resulta más fácil explicar la obra de Arnold Schoenberg, que la del mexicano Silvestre Revueltas.**

hoy busca en la música de Latinoamérica. Es lo que quiere escuchar en lo nuestro sin reparar que durante 500 años nos ha impuesto lo “propio” suyo e impedido que el mugrón de la vid original se desarrollase. Y esto también lo busca el norteamericano en nuestra música, en una acción solidaria con aquella idea de que el Tercer Mundo —que ellos inventaron— tiene que aportar algo diferente; “lo propio” que en el curso de cinco siglos se ha ido disolviendo en un caldo de cultivo en que el ingrediente europeo ha prevalecido.

Es curioso constatar que en 1989 se llevó a efecto en Londres un Festival de Nueva Música de Latinoamérica, cuyos organizadores se esmeraron en anunciar como una muestra del espíritu “subversivo” que imperaba en la obra del joven compositor de nuestros países. Explicaron esta apreciación expresando que la música que en esta ocasión se escucharía representaba una fusión de los métodos más avanzados de composición, con elementos de las tradiciones indígenas y popular de Latinoamérica.

El resultado fue que para el crítico Keith Potter la muestra escuchada demostró ser “más subordinada que subversiva”, y tanto él como otros categorizaron estos



Heitor Villa-Lobos,  
compositor  
latinoamericano.

programas como pletóricos de clichés latinoamericanos o de ejemplos que eran “burdas imitaciones de obras europeas”.

En esencia, lo que estos críticos observaron en estas obras fue, o la imitación de lo que ellos necesariamente tendrían que considerar que les pertenecía, es decir, de lo “propio”, o el cliché de lo distante, es decir, de lo “ajeno”. Esto último no es difícil suponer que lo hayan identificado con facilidad, basándose en el conocimiento de ciertos géneros de nuestra música popular que han circulado por todo el mundo, o ejemplos del

repertorio nacionalista de generaciones pasadas en que se abusó en emplear ciertos recursos rítmicos o melódicos, cuya presencia en la música de hoy con razón se los juzga como un cliché.

Lo expresado es, sin duda, lo que está forzando al joven compositor de Latinoamérica a buscar el cauce de una identidad que no esté basada en el nacionalismo, que en el pasado puede haberle servido a muchos de sus antecesores para conquistar un sitio de honor en las salas de concierto de

Europa y Estados Unidos, dada la espontaneidad y hondura con que se expresaron, pero que hoy sus obras no pueden ofrecer sino que materiales de validez histórica o recursos generadores de clichés.

Por lo tanto, la solución no está ni en un retorno, ni en el “desentierro de lo exótico” del hacinamiento de consumismo que menciona Ricardo Lorenz. La sustancia del “exótico” a que él se refiere no necesita ser exhumada. A estas alturas, ya está asimilada a las tradiciones del Viejo Mundo entre otras, y dentro de ese contexto tenemos que identificar lo “propio”. Está fundida al tributo del paisaje, del clima, al del vaivén de lo social, político y religioso, al de las tradiciones implantadas en el transcurso histórico, incluso al impacto del consumismo, conformados por nuestra especial capacidad para asimilar el conjunto de todos estos elementos. Ahí está engastado lo “propio”, lo cercano, diferente y opuesto a lo “ajeno”, que es lo distante. Ahí está el cristal lúcido y transparente donde puede reflejarse lo más profundo y sustancial de nosotros mismos; la imagen de nuestra propia identidad.

Aquél es de la misma naturaleza del que sirve al folclore para perpetuarse. Le confiere a éste esa cualidad fascinante que Bruno Nettel señala: la de ser simultáneamente viejo y nuevo, de reflejar el pasado y el presente al mismo tiempo. Así como el folclore se sostiene en un constante apoderarse del mundo en que existe, reinterpretándolo en su perpetua evolución, así el compositor debe apoyarse en la fuerza de su presencia en el momento mismo en que vive, donde encontrará la continuidad y cambio que la obra de creación requiere. Esta es la que acarrea su identidad, la que energiza a su propio folclore, el que Villa-Lobos identificó en sí mismo al decir “yo soy el folclore”. Y él lo fue, tal como Bartok, Stravinsky o Schoenberg, creando el “propio”.

Hace algunos años, en un seminario sobre este tópico, expresé que la identidad no es más que “ser” en el más profundo y vasto sentido de la palabra. Y “ser”, envuelve tanto un acto de adhesión a nuestro pasado, como de reinterpretación del presente y adaptación a las pulsaciones cambiantes de la vida. Así es como ingresan al acto de creación los elementos culturales, antropológicos, políticos, religiosos, sociales, éticos, técnicos, y otros, que son en última instancia los que constituyen el mundo interior del artista y van a definir su identidad.

No he dejado hasta hoy de pensar lo mismo ni renunciado a expresárselo constantemente a mis alumnos.