

# La proyección de la nueva música en América Latina: globalización y periferia

Andrés Posada Saldarriaga

## Resumen

Este artículo gira alrededor del patrimonio musical de nuestra música *clásica contemporánea*. Se plantean una serie de reflexiones en torno a la situación actual de la música contemporánea en nuestros países latinoamericanos. ¿Cuáles son nuestro sitio y nuestras perspectivas en el panorama local y mundial? ¿Cómo se está dando la promoción de este tipo de música? ¿Qué relaciones existen con las tendencias del mercado y la comunicación de masas? ¿Cuáles son los diversos planteamientos y posturas y cómo pueden dialogar entre sí? ¿Cómo se comportan y comunican estas tendencias, a veces opuestas, en el arte musical latinoamericano? ¿Cómo se resuelve la lucha entre una esencia artística, personal o colectiva, confrontada con el consumismo y las fuerzas mediáticas comunicativas del “mass media”? El interés primordial de este ensayo es crear una inquietud analítica permanente ante estos interrogantes que nos permita establecer la construcción de un diálogo académico edificante y abrir nuevos canales de comunicación o mejorar los existentes. Tal vez esa actitud reflexiva nos permitirá entendernos a nosotros mismos en la diversidad, en medio de la confusión de tantas corrientes y de sus aparentes contradicciones.

## Abstract

*This article revolves around the musical legacy of our contemporary classical music. A series of considerations are set out regarding the present situation of contemporary music in Latin American countries. Which is our place and what perspectives are there for us in the local and world scenarios? How is this music being promoted? What are its relations with market trends and mass communication? What different points of view are there and how can they establish a dialog among them? How do these sometimes opposing tendencies in Latin American musical art behave? How can the conflict between a personal or collective artistic essence and consumerism and the mass media be solved?*

*The essay aims at a permanent analytical attitude regarding these questions, in order to create a constructive academic dialog and open new channels of communication or improve the existing ones, which might help us understand ourselves in the midst of diversity, of the confusion produced by so many tendencies and their apparent contradictions.*

## Introducción

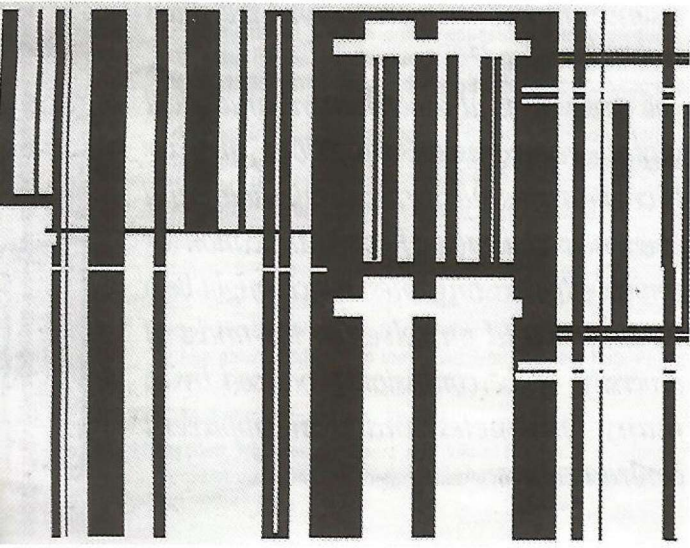
Existe en América Latina un archivo sonoro alejado de las fronteras de la música de consumo. Un mundo de sonidos insospechados, exuberantes y maravillosos pero poco conocidos. Una aglomeración de formas musicales variadas que generan ritmos punzantes, enérgicos y de contornos fuertes. Una música de grandes contrastes en el carácter, estilo y en la textura de las obras, con cambios súbitos de color y de atmósfera. Un crisol sonoro en donde se mezclan distintas tendencias e influencias y se unen elementos estilísticos diferentes y, a veces, contrastantes.

Me refiero a la nueva música en Latinoamérica: música que viene desde las últimas décadas del siglo pasado hasta lo poco que llevamos de éste. Dejo de lado, por lo pronto, otros períodos igualmente fascinantes de la música en nuestro continente, tales como la música en la Colonia, o durante la Independencia y el período Republicano, o música moderna de principios y mediados del siglo xx.

Esta música *clásica contemporánea*, al igual que la música *clásica*, (ya hablaremos de este término) tiene las siguientes características: primero, contiene un cierto grado de elaboración, por lo tanto, no es empírica. Segundo, se basa principalmente en la tradición y en la evolución de la música occidental, desde la cultura griega hasta nuestros días. Tercero, requiere un adiestramiento musical y académico y es de tradición escrita. Y por último, persigue un placer o desarrollo estético y no una finalidad netamente comercial.

Al abarcar todos estos aspectos se ha hecho difícil encontrar un término preciso que defina, sin ambigüedades, este tipo de música. Veamos sus denominaciones más comunes y sus posibles contradicciones. Se la llama música *culta*, (¿de cuál cultura?, ¿una sola, dominante?). También, como dije antes, muchas veces le decimos *clásica*... (pero el término *clásico* es ambiguo al tener varios significados, entre ellos: hace referencia a la música "de tradición *culta*..."; es un estilo dentro la historia musical y significa algo o alguien notable que se convierte de alguna manera en modelo). Música *seria*, (entonces nunca nos podrá hacer reír... ni será juguetona o sarcástica...); *erudita*, (¡qué pedantería!)... o *académica*, (¿lo que se aprende en una academia no se puede utilizar en todo tipo de músicas? o, ¿acaso se debe enseñar un solo tipo de música en las academias?). A mí, particularmente me gusta música *de arte* (¡Claro que es música de arte! pero, ¿no tienen ningún valor artístico otros tipos de música?...). O tal vez, *de tradición escrita*. (Hoy en día casi todos los tipos de música se transcriben en el papel, sobre todo con los nuevos programas de edición por computador). O mejor, *sinfónica y de cámara* (¿y la ópera?), o *música de concierto* (¿y los conciertos de música popular y comercial?)...

Como se puede observar, ninguna de estas denominaciones es precisa. Tal vez *Música impopular*... , como la denominara, con irónica precisión, el compositor uruguayo, Héctor Tosar, por ser hoy en día la



más desconocida y menos popular de todas las músicas en América Latina... O si no preguntémosle a cualquier persona desprevenida qué entiende por *música latinoamericana*. La respuesta seguramente tendrá que ver con música popular y comercial de nuestros países. No podrán faltar los ejemplos, que variarán de acuerdo con la edad y el gusto del encuestado.

Quiero centrar entonces mi artículo sobre este importante patrimonio musical de nuestra música *impopular, clásica contemporánea, artística...* Me propongo plantear una serie de reflexiones e inquietudes en torno a la situación actual de la música contemporánea en nuestros países latinoamericanos. ¿Cuáles son nuestro sitio y nuestras perspectivas en el panorama local y mundial? ¿Cómo se está dando la difusión y promoción de este tipo de música? ¿Qué relaciones existen con las tendencias del mercado y la comunicación de masas? ¿Cuáles son los diversos planteamientos y posturas y cómo pueden dialogar entre sí? ¿Cómo se comportan y comunican estas tendencias, a veces opuestas, en el arte musical latinoamericano? ¿Cómo se resuelve la lucha entre una esencia artística, personal o colectiva, confrontada con el consumismo y las fuerzas mediáticas comunicativas de los "mass media"?

Mi principal interés es crear una inquietud analítica permanente ante estos interrogantes que nos permita establecer la construcción de un diálogo académico edificante y abrir nuevos canales de comunicación o mejorar los existentes. Tal vez esa actitud reflexiva nos permitirá entendernos a nosotros mismos en la diversidad, en medio de la confusión de tantas corrientes y de sus aparentes contradicciones.

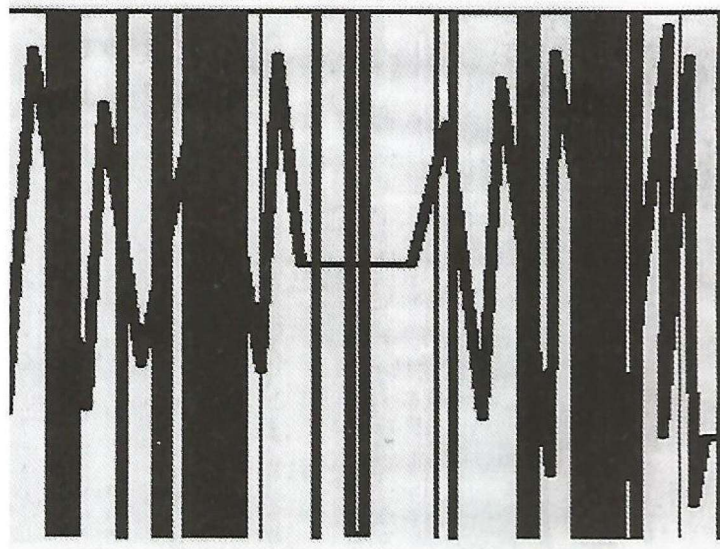
Debo confesar que no tengo respuestas definitivas a estos interrogantes. Tan sólo pretendo iniciar una búsqueda desde la esencia creativa de cada uno, enmarcada en nuestra historia y en los eventos culturales y sociales que nos rodean. A partir de allí, como músicos, artistas y seres en sociedad, vamos asumiendo una postura (particular o colectiva, rígi-

da o flexible, tal vez siempre polémica y contradictoria) con respecto a algunas de estas inquietudes, fenómenos o tendencias relacionadas con nuestra supuesta identidad musical.

## La música del centro y la periférica

Al estudiar un fenómeno histórico o los eventos acaecidos en un lugar específico o durante una época determinada, por lo general ha existido una marcada tendencia a mirar estos hechos en una forma lineal y a crear categorías y compartimentos aislados marcados con etiquetas fijas y excluyentes. Además, la historia siempre ha sido escrita desde un solo lado: desde las filas de las culturas dominantes y desde los centros principales de producción.

La historia de la música no es una excepción. Se ha contado predominantemente desde Europa; y no desde todo el continente europeo, sino desde la Europa Central. De otro lado, al hablar de sintaxis musical, el panorama se cierra aún más, concentrándose casi con exclusividad en las técnicas compositivas de Alemania y Austria. Este proceso de selección estilístico y sintáctico busca siempre rastrear un derrotero cronológico evolutivo a través del desarrollo estilístico



de los compositores más destacados de estos países. Esto es, en palabras de la musicóloga argentina Malena Kuss "...un proceso de transmisión lineal que corresponde al evolucionismo histórico y la invención de periodos basados en rasgos estilísticos que permiten identificar 'las grandes figuras' de cada uno de ellos".<sup>1</sup>

Este cordón lineal, tejido y respaldado por muchos filósofos, musicólogos y teóricos de la música y del arte, viene hilándose particularmente desde el período Barroco, con los nombres principales de J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Mahler y Schoenberg, Este último, junto con Berg y Webern, de la Segunda Escuela Vienesa.

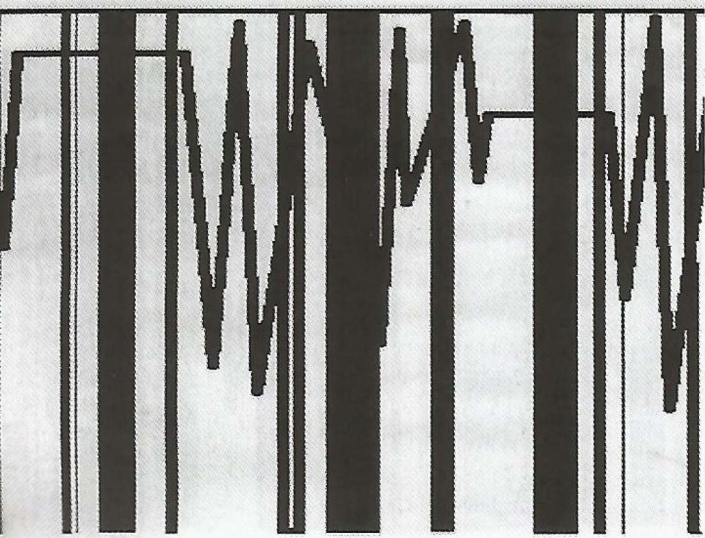
Por ese corredor centro europeo, en donde están las huellas perennes de algunas, no de todas, las figuras cimera de la música llamada occidental (ahora universal) hemos pasado —quizás con demasiada exclusividad— todos los estudiantes de conservatorios de música del mundo entero, apoyados en una amplísima difusión y documentación bibliográfica y discográfica.

Ya en el siglo xx, en medio de una revolución musical vertiginosa y radical, muchos músicos, musicólogos e historiadores hicieron un énfasis especial en los compositores de la Segunda Escuela de Viena, y luego en los panserialistas de la escuela de Darmstadt. Veían en ellos la continuación inevitable de una supuesta evolución lineal de la música occidental que gravitaba exclusivamente en esta línea musical eurocentrista, dejando de lado otras tendencias y compositores "diferentes" o "periféricos", como Debussy, Stravinsky, Bartok y muchos otros. Enrico Fubini anota al respecto:

"¿Cuáles son las aristas que han quedado excluidas o subestimadas en el proceso de desarrollo de la música occidental? Ante todo, las llamadas escuelas nacionales (Rusia, países eslavos, España y América Latina) con todo lo que la experiencia de estas escuelas ha implicado, incluso desde el punto de vista ideológico, además del estético y el musical. Pero también la escuela francesa y el tan discutido impresionismo de Claude Debussy, han sido marginados del todo en relación con el gran filón triunfante Wagner-Mahler-Schoenberg-Webern".<sup>2</sup>

En consecuencia, esta tendencia del centrismo vienés —actualmente en declive— ha descartado muchas otras escuelas de composición importantes no tan ceñidas alrededor del concepto y función del intervalo. Sin embargo, las tendencias y hechos del presente nos obligan a revisar la historia y, en ocasiones, hasta cambiarla. Hoy por hoy ha disminuido la fuerza de la tradición predominante y excluyente de Viena y de la Segunda Escuela Vienesa, sobre todo después de los postulados "progresistas" de sus continuadores, los compositores del serialismo integral. Sus teorías han perdido vigencia y vigor y han resurgido nuevos estilos y tendencias que han puesto su atención en otros aspectos fundamentales en la música, como son el timbre, el color, el sonido con todas sus implicaciones morfológicas, el ritmo, las atmósferas, el contenido poético, la influencia de otras culturas "exóticas", etcétera.

La historia musical europea ha tenido también sus profundas crisis y escisiones. No ha llevado una evolución tan lineal y convergente como nos lo han



hecho creer. Algunos países europeos han desarrollado otras líneas musicales diferentes a la vertiente centro europea, en especial durante los XIX y XX. Estas propuestas se originan en las escuelas nacionales de países considerados periféricos: Rusia, la antigua Checoslovaquia, Hungría, España y, por supuesto, América Latina (casi siempre olvidada por los encargados de escribir la historia de la música). Después de la crisis de la tonalidad, la escuela centro vienesa se centró principalmente en los delineamientos de la dodecafonía y el serialismo integral, apoyados y defendidos por la intelectualidad dominante en la Europa Central. Fueron quedando al margen otras valiosas variantes estéticas, entre ellas, además de las llamadas escuelas nacionales, la corriente renovadora de Debussy, tan cercana a los primeros experimentos posttonales del mismo Schoenberg. Por supuesto, Stravinsky, Bartok y otros grandes fueron relegados en esta visión hegemónica y arrolladora de la escuela germano vienesa. (Vale la pena destacar que Debussy ejerció una influencia notable en muchísimos compositores latinoamericanos, sobretodo en la primera mitad del siglo XX). Citaré al musicólogo español Emilio Ros-Fábregas:

“Lo que ocurre es que esta historiografía tradicional basada sobre todo en las grandes figuras, en la idea de progreso, en la dicotomía “centro” versus “periferia”, en la pugna entre intereses nacionalistas más o menos explícitos, en el papel secundario asignado a la etnomusicología o a la mujer, etcétera, han dejado, por ejemplo, a la historia musical de España, prácticamente fuera de la historia de la música europea, convirtiendo a Latinoamérica en la periferia de la periferia”.<sup>3</sup>

### **América Latina en la periferia de la periferia**

La cita anterior de Ros-Fábregas conduce forzosamente al punto siguiente: América Latina, el nuevo continente colonizado y crisol de diversas razas, por su historia particular, ha dependido inevitablemente, para bien y para mal, de modelos europeos.

De alguna manera hemos heredado su historia y la hemos sabido asimilar, pero a la vez, seguimos enmarcados dentro de ese colonialismo historiográfico.

Sin duda hemos sido periferia de la periferia: un Nuevo Mundo, periferia de España y Portugal, a su vez, periféricas de Europa Central. Pertenece a una cultura y a una civilización relativamente nuevas en el planeta. Llegamos a la historia mucho después de otras historias y, a veces, con sobrada razón, sentimos que no encajamos aún en esa historia global.

Al mismo tiempo, tenemos todos los elementos: la técnica, el conocimiento, pero, sobre todo, un inmenso y rico impulso creador, telúrico y diverso, que nos empuja a decir y a crear nuestras propias historias. Hemos atado una y otra vez —cada uno a su modo— los tres elementos raciales de nuestras culturas en una trenza única y mestiza, sumándole otros elementos más recientes que han ido llegando, sobre todo con la aceleración de los procesos de globalización. Hemos sabido religar las fuerzas contradictorias heredadas, producto de la mezcla de culturas. Hemos creado nuestros propios mitos y

hemos ido conformando nuestro propio archivo patrimonial.

Hace 44 años el compositor chileno Domingo Santa Cruz, en un artículo que tituló *Realidad Musical de América Latina*, escribió lo siguiente:

“Nuestra fisonomía musical comienza siendo mal comprendida a causa de esa increíble negligencia geográfica de todo hombre que se siente habitante de un centro superior. Hay como una especie de círculos concéntricos en los que, siempre, quien está en los de afuera conoce más de los de adentro que viceversa...”

...La tendencia europea y norteamericana, como ocurre con respecto a casi todos los países que no pertenecen a ella, es a abreviar simplificando en uno o dos nombres el pasado y el presente de nuestros países.

...La música de América Latina, cuando traspone las mares, aparece con una especie de rótulo general que a nosotros nos fastidia...<sup>4</sup>

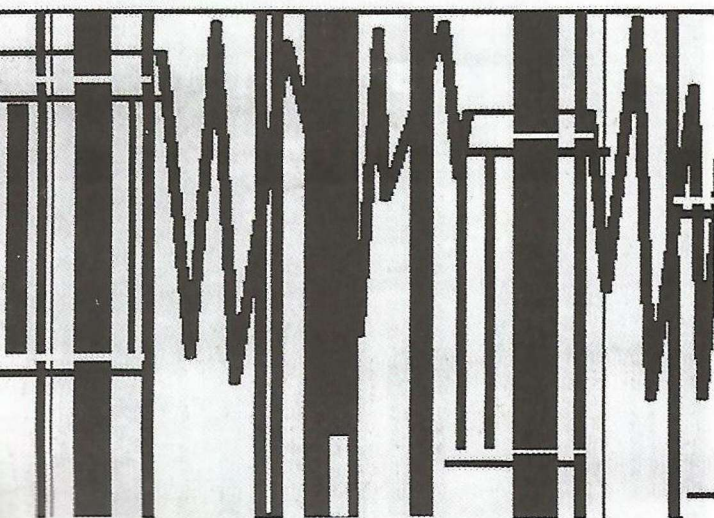
Esa visión cerrada, excluyente y estática (como de tarjeta postal) que tienen en Europa y Estados

Unidos de nuestro continente desafortunadamente no ha cambiado mayor cosa, a pesar de que hoy día estamos en un mundo supuestamente “conectado” y hemos entrado en una dinámica sorprendente e irreversible de comunicación masiva o “global”.

### ¿Arte nacional o nacionalista? ¿Nacionalismo reduccionista o nacionalismo renovante?

¿Cómo ubicamos entonces el arte musical de nuestro continente —con sus posturas estéticas diversas y hasta contradictorias— en este nuevo entorno global? ¿Cómo estamos reaccionando nosotros ante estos procesos acelerados de globalización que han cambiado la noción de fronteras, de nación y hasta de cultura? Es difícil hablar ahora de unas culturas perfectamente definidas y delimitadas. Se puede, mejor, hablar de mezclas de diversos elementos culturales, como tejidos, que definen a un individuo o a un grupo de individuos dentro de una nación. A estos tejidos inter cruzados, el musicólogo catalán Josep Martí los denomina *entramados culturales*. Vale la pena conocer su definición: “Un entramado cultural está constituido por diferentes hechos y elementos culturales, articulados entre sí, y presupone asimismo la existencia de un código sistemático compartido por los agentes sociales que participan de este entramado”.<sup>5</sup>

Es posible ser un artista o músico de una nación, no de una manera, sino de varias. Los artistas podemos contribuir a desarrollar un concepto de arte nacional mucho más evolutivo, más amplio, variado y enriquecido, en oposición a una noción reduccionista y etnocrática de nacionalismo, que se ha hecho reiterativa y, en ocasiones, carente de imaginación y renovación. Inclusive es viable acudir a elementos extramusicales de alguna manera más cercanos al ámbito de la ética, como por ejemplo, destacar, representar o confrontar aspectos sociales, políticos,



religiosos o geográficos de un entorno, de un grupo o de una nación en la cual se vive.

De otro lado, lo que se conoce como nacionalismo musical no consiste tan sólo en basarse en una melodía sacada del folclor, o en la utilización de ritmos nacionales en una obra determinada; como si ese solo hecho le imprimiera automáticamente a una obra musical el sello indiscutible de una nacionalidad determinada. Esto constituye una visión facilista y estrecha de un concepto tan amplio y complejo como lo es la nacionalidad. Un panorama parcial de las vivencias sociales, políticas, estéticas y espirituales de las muchas manifestaciones culturales que ocurren dentro de un país; manifestaciones que, muchas veces, van más allá de las limitantes barreras o fronteras de una nación. Alejo Carpentier decía al respecto:

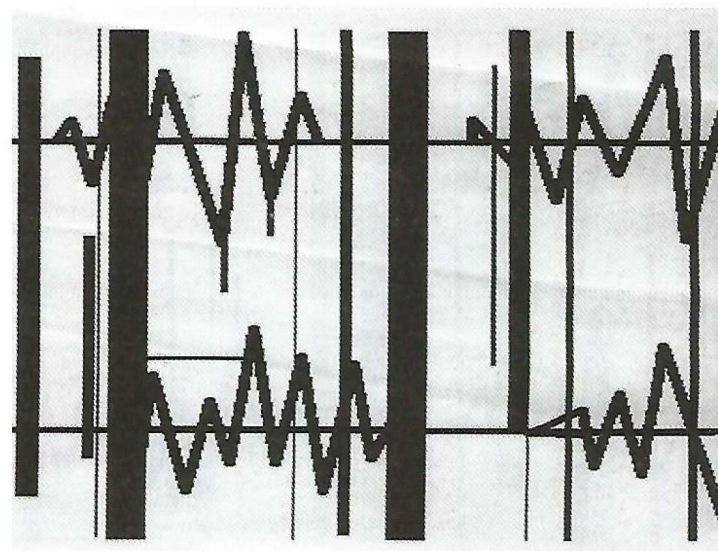
“...Porque el error de muchos compositores ‘nacionalistas’ nuestros consistió —como apuntamos antes— en creer que el tema, el material melódico, hallados en campos o en arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los contextos de ejecución que eran, en realidad, lo verdaderamente importante. Por otra parte, no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya —habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de “nacionalismo”— para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son las que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas”<sup>6</sup>

Dije entonces que muchos fenómenos culturales vivenciados hoy día en nuestros países rebasan las fronteras nacionales para convertirse en procesos complejos de difusión, asimilación, y transculturación generadores de entramados culturales que van mucho más allá de lo entendido hasta ahora como las culturas de una nación. Estos tejidos culturales son, a su vez, compartidos por varias naciones o por múltiples grupos sociales dentro de una misma nación. Me refiero a vivencias culturales supranacionales relacionadas con, por ejemplo, religión, filosofía y estética, que pueden tener orígenes en otras naciones o

culturas pero que, a su vez, se arraigan profundamente en un país determinado.

Al mismo tiempo, la cultura de una nación se nutre de elementos menos amplios que pueden pasar desapercibidos en el conjunto de manifestaciones culturales de dicha nación, pero que son vitales para los individuos que la conforman. En esta categoría encontramos las vivencias fundamentales más cerradas, como por ejemplo, del núcleo familiar, de un coro musical, de un grupo de coleccionistas, etc.

Un artista o músico no se debe a una sola cultura. Ni mucho menos al concepto arbitrario y etnocrático de las fronteras de una nación... Su mundo cultural es siempre diferente al del los demás, (aunque tenga elementos comunes con muchos otros); es la mezcla de elementos de diversas culturas, cercanas y lejanas; y cuando lejanas, hechas cercanas por afinidades particulares. Martí escribe al respecto: “Así, una persona se tendría que definir no por el tipo de cultura en el sentido etnocrático con la que acostumbramos a etiquetarla (cultura colombiana, española, etcétera), sino por el



conjunto de entramados culturales en los que participa".<sup>7</sup>

Roque Cordero, reconocido compositor de Panamá, ha dicho con frecuencia en sus escritos y conferencias: "Yo soy un compositor panameño, no panameñista".<sup>8</sup>

En el caso concreto de Colombia, además de sus ya muy estudiadas fuentes culturales y sociales triétnicas, existe en la actualidad, como en el resto del mundo, un cruce y entramado complejo de manifestaciones culturales que han renovado drásticamente —y seguirán renovando— el resbaladizo concepto de cultura nacional.

A modo de ilustración de lo antes dicho, observemos, por ejemplo, lo que está ocurriendo con lo que se conoce como *World Music*, (Música del mundo o músicas étnicas), una categoría musical creada por las casas disqueras, que empezó a circular en la década de los ochenta (Ochoa, 2003), catalogando un grupo de "grabaciones de músicas locales que no cabían dentro de las clasificaciones comerciales del mercado sonoro del momento".<sup>9</sup> En las manifestaciones actuales de este tipo de música se observa cómo,

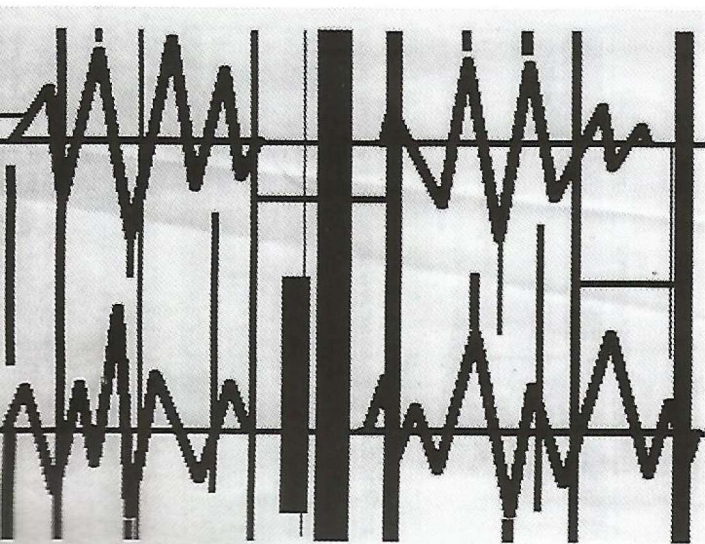
en muchos casos, los orígenes étnicos y folclóricos de la *World Music* se están diluyendo en una sonoridad que podríamos llamar "global", conformando un estilo uniforme y estandarizado. Esto se da por la absorción y generalización de ciertos giros armónicos y melódicos, por la "rutinización" de fraseos recurrentes y por el uso de ciertos instrumentos (sobre todo electroacústicos), quizás provenientes de su pariente, la corriente del *New Age*, (Nueva Era). Este "sonido globalizado" resultante, bastante sintético por cierto, paradójicamente se ha ido alejando de sus fuentes originales. (El *New Age* al menos nunca ha pretendido ser étnico, sino por el contrario, sus compositores trabajan una música que pretende simular un ambiente intergaláctico. Basta con observar la gran mayoría de los títulos "cósmicos" de sus obras. Josep Martí dice al respecto:

"La *New Age* se halla estrechamente relacionada con la estética de la *World Music*, de manera que también sus compositores escudriñan la riqueza musical del planeta para incorporar aquello que les interese para su producción particular. Pero, en el caso de la *New Age*, esto no se hace con la finalidad de celebrar lo indio, lo japonés, lo celta..."<sup>10</sup>

De cualquier manera, la mayoría de las grabaciones recientes de la llamada *World Music* pretende satisfacer las necesidades económicas de unas empresas disqueras que buscan acercarse a un gusto cada vez más generalizado en el mundo entero —impuesto y cultivado por ellas mismas— alejándose, al mismo tiempo, de las diferencias locales y de las estéticas específicas de las regiones o países que supuestamente las inspiraron.

### Sobre la poca difusión de la música en América Latina

Podría decir, sin temor a equivocarme, que cualquier persona interesada en documentarse o informarse sobre la creación musical en América Latina en el siglo xx encontraría muy poca información disponible, en especial de los años sesenta en adelante. (Últimamente, algunos países, entre ellos México,



22



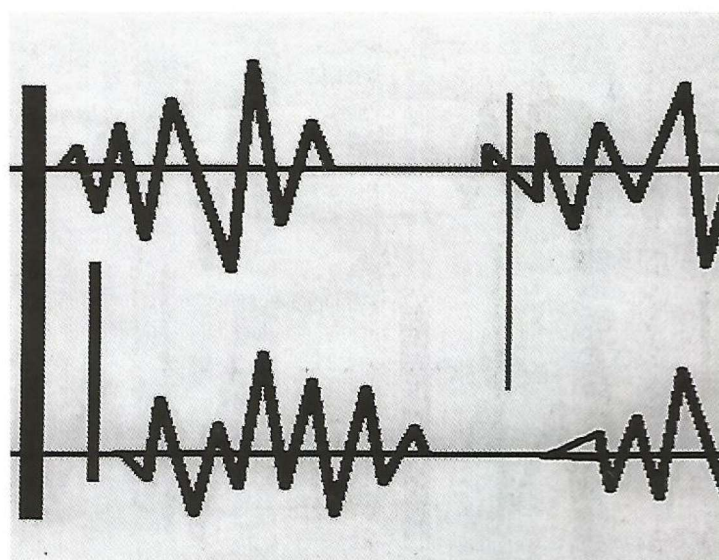
Venezuela y Argentina, podrían estar marcando un cambio positivo en un panorama aún bastante desolado). Esto se debe, entre otras razones, principalmente a dos aspectos. Primero, si la comparamos con la música comercial y de moda, la edición, promoción y difusión de la música de arte en nuestros países es muy pobre, y segundo, existen pocos análisis de las obras de nuestros compositores más destacados. En el caso de Colombia, muy pocos musicólogos (¿cuántos musicólogos hay en nuestro país?) se han interesado en hacer esta importantísima labor. Podemos observar que casi todos ellos tienen uno o dos siglos de atraso en su trabajo musicológico; es decir, han llegado hasta el período de la consolidación de la República y muchos favorecen el estudio de la música del período colonial. De otro lado, nosotros mismos, los compositores, tan imbuidos en nuestro trabajo personal, tampoco hemos abordado seriamente y a fondo ese trabajo de análisis crítico sobre nuestra música. Las razones, otra vez son variadas, justificables o no. Pero debo decir al menos que ésta finalmente no es nuestra especialidad. Siendo ésta la palpable realidad y ante tanta escasez, no sería mala idea que algunos nos pusiéramos en la tarea de estudiar concienzudamente nuestra música actual. (Curiosamente, el primer libro serio de análisis sobre la vida y la obra de un compositor colombiano, Antonio María Valencia, fue escrito por un compositor nacido en Chile y radicado en Colombia, el maestro Mario Gómez Vignes...)

**El cambio de la música nueva en los últimos años.  
La revisión de la posición eurocentrista.**

Como ya lo mencioné atrás, las diversas vertientes dejadas de lado por el “centrismo vienés” han vuelto a tener vigencia y han rescatado un lugar dentro de la corriente central de la música. De otro lado,

algunas escuelas nacionales (que siempre van y vienen) tratan de recuperar un espacio a medias encontrado en la periferia, y buscan nuevos lenguajes que revitalicen los anteriores movimientos, para salir del agotamiento de clichés nacionalistas gastados. Dentro de ese ámbito, no puede faltar la repetición de algunas corrientes ultranacionalistas y excluyentes en la música “clásica”, en el jazz y en la música popular, que utilizan los mismos esquemas de mezcla de estilos y procesos de fusión usados de tiempo atrás, revistiéndolos con retazos viejos y empapelándolos con sofismas de lenguaje de una supuesta renovación.

No obstante, gran parte del potencial de la música en Latinoamérica está precisamente en la relación y confrontación de las culturas “ajenas”, la europea y la africana, con el elemento nativo e indígena. (Entiéndase la cultura europea impuesta desde la conquista y la colonización, como también de las corrientes inmigratorias posteriores al periodo independista en América Latina). Sólo a través del diálogo sostenido entre estas distintas vertientes y sus contradicciones puede producirse un mundo sonoro



propio. Sólo la experimentación, la investigación y la confrontación seria, amplia y dispuesta a la diversidad, nos pueden propiciar caminos nuevos y más amplios.

Por lo tanto, conviene dejar de lado las posturas extremas y aislantes, tanto la implantación de un modelo creativo europeizante como también las tendencias producto de un nacionalismo exacerbado con fines políticos o sociales más o menos explícitos. No le debemos tener temor al choque de estas culturas. Al contrario, hay que crear un mecanismo dialéctico de análisis y experimentación que alimente la imaginación en vez de constreñirla. Gilbert Chase consideraba que el elemento básico del estudio de nuestras músicas está constituido por la contradicción entre las tendencias e impulsos del arte nativo y la cultura oficial, de origen europeo. Pilar Lago, en su libro *Música para todos*, señala:

“No podemos pensar en una tradición latinoamericana sino a partir de la confrontación de elementos europeos, indígenas y africanos, que genera desde el comienzo una serie de expresiones híbridas en el arte musical... Ese es nuestro folklore más auténtico; acudir al llamado de la selva o adoptar

como propios los fantasmas de las antiguas culturas andinas indica una desubicación total”.<sup>11</sup>

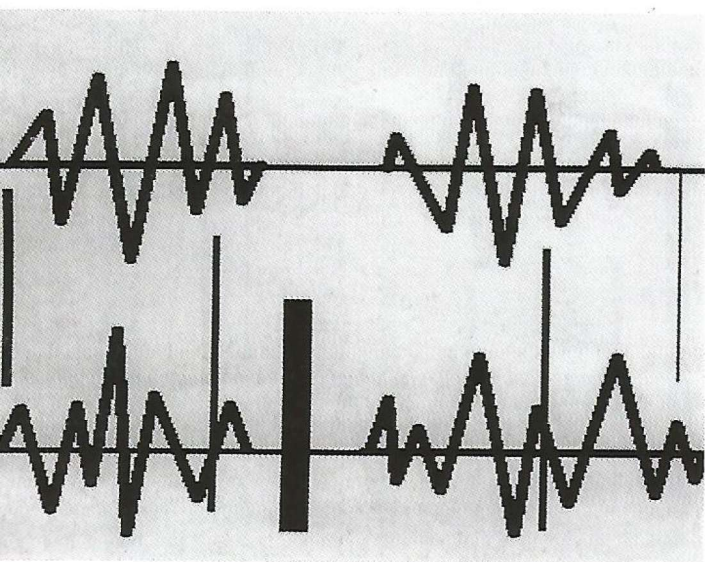
## En torno a los procesos de globalización

Los procesos de globalización pueden haberse acrecentado desde la aparición de la comunicación global por vía satelital y desde la consolidación de la Internet, pero no son nuevos. De alguna manera, el ser humano siempre ha querido conocer lo que hacen otros de su misma especie y, por lo mismo, ha buscado siempre trascender sus propias fronteras y ampliar sus conocimientos hacia lo universal.

No obstante, ciertos elementos fundamentales de las culturas, que requieren un nivel de información y educación previos y tienen en su esencia el poder de definir o distinguir un tejido cultural específico, pueden requerir más tiempo para entrar en los procesos de comunicación masiva. O simplemente no tienen espacio o no son viables, hasta ahora, de globalizarse. Esto obedece a varias razones, entre otras a la manera como se están gestionando los procesos de globalización, al no ser éstas del interés de los centros de comunicación que hasta ahora controlan los hilos de dichos procesos globalizantes, o simplemente porque la educación, formación e información, y el poder de abstracción de todos los seres humanos no es el mismo.

En otras palabras, lo que debería verdaderamente globalizarse es una buena educación para todos en el planeta y no unas formas de diversión bastante uniformes y pobres que vienen desde una sola vía: los grandes países productores y en control de los centros de comunicación masiva.

Para nadie es un misterio que, detrás de algunos fenómenos culturales masivos esparcidos como plagas: modas y formas de conducta, “realities” de irrealidades, concursos y parodias pseudo-artísticas, existen unos centros de comunicación demasiado



poderosos e influyentes dominados por intereses políticos que tienen como fin único y nada altruista el control económico y la optimización del lucro (Becerra-Schmidt).

A pesar de lo anterior, es una inmensa ventaja tener a la mano otros sistemas de interconexión mundial, producto de la comunicación masiva. Sin embargo, estos medios casi siempre son muy estáticos: el receptor no puede interactuar de forma dinámica, ni se le proporcionan las herramientas de reflexión necesarias para poder entender lo recibido y completar así el ciclo comunicativo. Así lo describe Gustavo Becerra-Schmidt:

“Se puede decir que toda la humanidad ha entrado en una red de comunicaciones con la que interactúa a diario. Sin embargo, la mayor parte de los individuos que toman contacto con esta red lo hacen de forma pasiva, como espectadores-auditores, y no como parte de un proceso interactivo de comunicación. Esta forma es desventajosa para el desarrollo de una globalización equilibrada. Hay muestras de una cierta reacción en contra de esta tendencia, la que consiste en ofrecer a los receptores la posibilidad de elegir entre varias alternativas. Eso es más fuerte en el campo de los programas de computación interactivos y menos en el campo de los espectáculos”.<sup>12</sup>

De otro lado, hay ciertos aspectos de la cultura musical que no se exhiben bien en formatos masivos (simplemente no les acomodan bien estas hechuras). Algunas manifestaciones musicales, intrínsecamente asociadas a la música “clásica”, o de arte, se comportan mejor en circuitos de difusión y en formatos de presentación más íntimos y quizás menos ampulosos. Por ejemplo, la música de un cuarteto de cuerdas difícilmente será adaptable a un espacio exterior, o a escenario gigantesco.

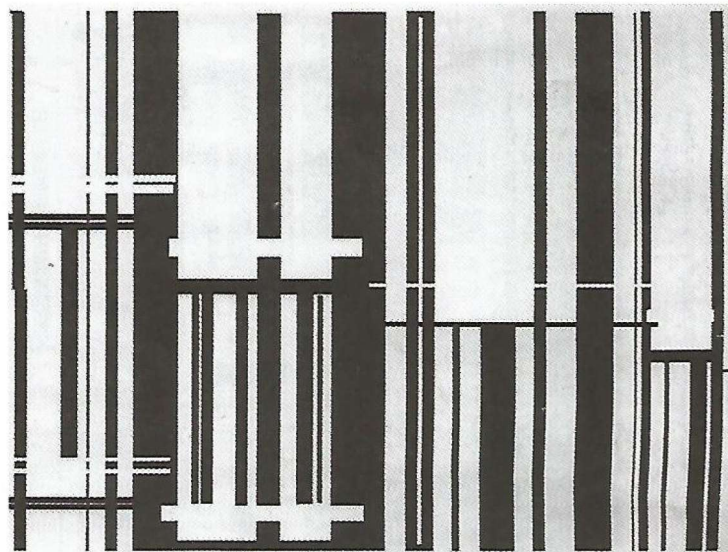
A modo de ejemplo, considero personalmente que los muy publicitados conciertos de los Tres Tenores (Pavarotti, Domingo y Carreras) no trajeron muchos adeptos nuevos a la ópera, como pretendían en apariencia los productores y artistas involucrados en dichos programas. Al contrario, descontextualizaron las óperas, al separar las arias de su ubicación dentro de un libreto y al presentar estos fragmentos operáticos

en escenarios gigantes, muy lejanos de la concepción original de los compositores en relación con un espacio específico y un uso orquestal correspondientes.

Debo enfatizar que existen ciertas características íntimas de la música “clásica” y también de muchas formas de música folclórica y popular que se pierden, aun en las condiciones de amplificación más perfectas. Estas particularidades sonoras de los instrumentos acústicos que utilizan estas músicas, de su manera de tocarse, de la respiración, de los mismos gestos, sólo se perciben muy de cerca, en condiciones acústicas muy especiales y en ámbitos cerrados, tranquilos y silenciosos.

## Reflexiones a modo de conclusión

Los procesos de globalización generan ciertas ventajas que deben ser aprovechadas, sobre todo por nosotros, ciudadanos de países periféricos. Estas ventajas nos las brinda la tecnología, que ya está desde hace tiempo a nuestro alcance.



En el caso concreto de la difusión musical, se deben aprovechar todos los avances en edición, publicación y circulación de la música escrita, por medio de los programas digitales de edición y presentación de partituras en distintos formatos. Esto ha permitido que ahora sea mucho más fácil hacer circular la música en todo el mundo.

Aunque es fundamental insistir en la publicación de partituras impresas que rescaten y promocionen nuestro patrimonio musical, vemos cómo, ahora, no es absolutamente necesario tener dichas ediciones en cuadernos para su mayor difusión. Los avances en la tecnología computacional y de comunicación satelital han puesto a nuestro servicio —en el mundo entero— una nueva posibilidad de edición y distribución que empieza a convertirse en una poderosa alternativa para entrar en las vías de acceso de la comunicación global: las partituras, copiadas digitalmente, pueden ubicarse en la Internet y luego se “descargan” y se imprimen desde cualquier computador en cualquier parte del mundo. Esta

nueva alternativa, inimaginable dos décadas atrás, trae enormes ventajas: entre otras, permite una circulación casi instantánea del material musical; proporciona un gran ahorro de costos, al prescindir de los fletes de envío por correo —siempre muy costoso o muy lento debido al peso y a la distancia—, e incrementa la circulación en progresiones geométricas evitando, a la vez, todos los engorrosos y gravosos intermediarios.

Estos sistemas de circulación están apenas consolidándose y se ajustarán y perfeccionarán, sin duda, cada vez más. Queda un asunto complejo y delicado por resolver, aún difícil de controlar con los textos impresos, cual es el tema de la protección y recaudo de los derechos de autor. Pero esto es un tema que se sale, por lo pronto, de los perímetros de estas divagaciones. Sin embargo, es un asunto fundamental que merece toda nuestra atención y reflexión.

En cuanto a la parte pedagógica, es urgente y necesario contrarrestar el efecto de control y aislamiento que producen los procesos culturales de globalización con fines meramente lucrativos. Un aporte podría ser la creación y circulación de proyectos culturales y educativos amplios que puedan gradualmente difundirse —y ojalá, a gran escala—. Así le proporcionaríamos al espectador elementos críticos, formativos y comparativos que le permitirían tener un mayor conocimiento y capacidad de discernimiento. Me refiero a programas de radio, TV, grabaciones, colecciones de partituras, programas de computador, CDs y DVD interactivos, etc.

El problema es muy simple: América Latina, en el área de las músicas no comerciales, está compuesta por países consumidores y aún poco productores de bienes culturales “vendibles” dentro de los procesos de globalización y comunicación de masas. Hasta hoy estos procesos, como dijimos ya, no son de doble vía, sino de una: vienen desde los países productores hacia los demás, todos consumidores. Tan sólo esta circunstancia convierte, a todas luces, el proceso de globalización, por decir lo menos, en un proceso in-

completo. Es imposible concebir un proceso comunicativo completo cuando se da en un solo sentido.

Además, es fundamental emprender un proceso acometedor de transformación en las instituciones de educación musical. Con preocupación se puede observar cómo se sigue impartiendo una educación musical excesivamente tradicional y europeizante. Es necesario crear un cambio de actitud, principalmente en los profesores de instrumentos. Ellos, por costumbre, por desconocimiento, por inercia o por ese arraigo tan fuerte en la tradición musical que nos viene del pasado y del viejo continente, se han quedado repitiendo el mismo repertorio e ignorando la nueva música de nuestros países, y también de los demás.

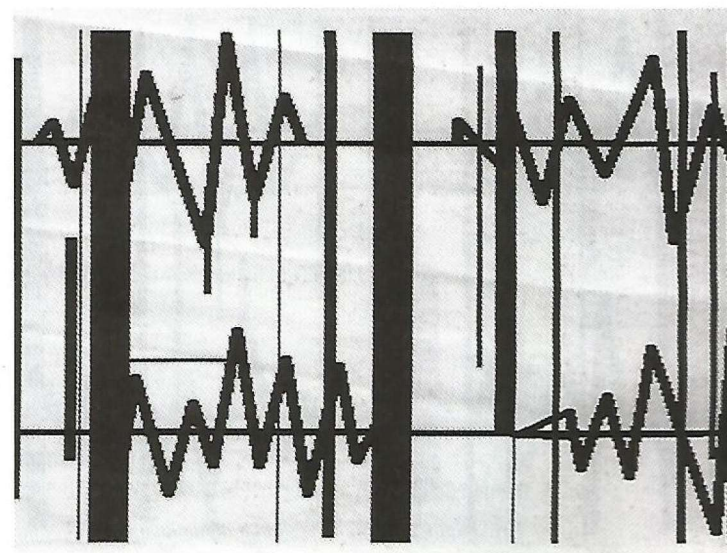
Por tanto, hay que desempolvar y oxigenar los anaqueles de las bibliotecas de todas nuestras escuelas musicales, trayéndoles un fuerte aire de renovación por medio de la inclusión de partituras modernas y contemporáneas, de todos los rincones del planeta. Se deben promover el estudio y la interpretación de estas obras entre los jóvenes estudiantes de música. Hay que grabarlas y sacarlas fuera de la academia, por medio de la radio y los canales locales de televisión. Si es factible, se deben comisionar nuevas obras y aprovechar los centros editoriales para que se puedan imprimir y difundir. Como dije antes, es fundamental entrar en la Internet, por medio de páginas de compositores e intérpretes de la música nueva y listas de obras y partituras que se puedan escuchar o “descargar” para imprimir a distancia. Y así sucesivamente...

Es apremiante entonces encontrar un lugar dentro de ese inevitable proceso expansivo de comunicación global. Se deben derivar propuestas artísticas renovadoras que correspondan a la apertura y universalización de las nuevas visiones históricas. De alguna manera, es posible sacar provecho del conflicto de la semántica musical centro-vieneses que empezó a producirse a finales del siglo xx, de la ruptura de la hegemonía del lenguaje centro-europeo, del rompi-

miento del concepto evolutivo lineal, para escribir un nuevo capítulo en la nueva historia de la música. Para mostrarle al mundo que existe un lenguaje musical rico y propio, producto del mestizaje, de las inconsistencias, de las contradicciones inocultables.

Aprovechando todas las ventajas que nos brindan la tecnología compartida y la globalización, se deben buscar canales de salida y difusión a una música que insiste en sobrevivir dentro de un medio socio-cultural cada vez más empobrecido y enajenado en nuestra América destartalada. Una música que tiene resonancias muy nuestras —pero ajenas al mismo tiempo...—. Una música que no pretende competir con la barahúnda de masas sonoras y visuales de la radio y la TV —de las *MTVs* y sus sucursales globalizadas—, pero busca la atención y la percepción descontaminada y aguda de unos cuantos nuevos oyentes. Al fin y al cabo, no tienen que ser muchos.

Relatemos nuestras historias y nuestros mitos. Desempolvemos y circulemos nuestros archivos: variados y disímiles; unificantes y contradictorios. Destaquemos la riqueza y variedad rítmicas, con sus fuertes acentuaciones y el uso frecuente del elemento sincopado; los timbres contrastantes y el color; la fuerza, la combinación y contraste de distintas in-



fluencias; nuestra manera de acariciar los instrumentos y de ponerlos a cantar. En palabras del compositor brasileño Marlos Nobre:

“... Todo lo mágico, lo imaginario, lo fantástico; la imaginación creadora, lo explosivo, los grandes contrastes; el ritmo con relaciones fuertes, con métricas variables pero acentos fijos; la aceleración; el crescendo sonoro sin aceleración; la complejidad de texturas; la mezcla de distintas influencias filtradas por un particular sentido constructivo; el caos organizado; el principio de la “variación” más bien que el desarrollo; la acumulación de tensiones sin resolución”.<sup>13</sup>



Notas

- 1 Kuss, Malena, *La certidumbre de la utopía: Estrategias interpretativas para una historia musical Americana*, La Habana, Cuba, Boletín Música Casa de las Américas, N° 4, 2000, p. 7
- 2 Fubini, Enrico, *Escuelas nacionales, folclore y vanguardias: ¿elementos compatibles en la música del siglo xx?* Traducción: Diana Sarracino Rivero, Boletín Música N° 9, La Habana, Cuba, 2002.
- 3 Ros-Fábregas, Emilio, *Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI*, Boletín Música, # 9, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 2002.
- 4 Santa Cruz, Domingo, *Realidad Musical de América Latina*. Textos sobre música y folclore. Tomo II. Boletín de programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, Colcultura 1978.
- 5 Martí, José, *Transculturación y globalización y músicas de hoy*. Boletín Música #8, La Habana, Casa de las Américas, 2002, p 11.
- 6 Carpentier, Alejo, *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*. América Latina en su música. Relatora, Isabel Aretz, México, Siglo XXI Editores, 1977, pp. 18-19.
- 7 Martí, José, *Transculturación y globalización y músicas de hoy*, Boletín Música #8, La Habana, Casa de las Américas, 2002, p. 11.
- 8 Cita textual de una charla con el compositor panameño, durante el XIII Foro de Compositores del Caribe, realizado en Panamá, del 13 al 16 de octubre de 2003.
- 9 Ochoa, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2003, p. 28.
- 10 Martí, José, *Transculturación y globalización y músicas de hoy*, Boletín Música #8, La Habana, Casa de las Américas, 2002, pp. 14-15.
- 11 Lago, Pilar, *Música para todos*, Tomo 2. Bogotá, Educar Cultural Educativa, Colcultura. 1993, p. 137.
- 12 Becerra-Schmidt, Gustavo. *Rol de la musicología en la globalización de la cultura*. Revista Musical Chilena. Santiago de Chile. 1998.
- 13 Nobre, Marlos, *¿Qué son las vanguardias en la música de América Latina?* Ponencia del Ciclo de Paneles. v Festival Latinoamericano de Música. Caracas, noviembre de 1991.

28

Ilustraciones por Jonathan Andrés Valderrama Garzón, estudiante de la Facultad Artes de la Universidad de Antioquia

