

LA MUSICA LATINOAMERICANA;
TRANSITO DEL ARCHIVO
A LA SALA DE CONCIERTOS

por *Juan A. Orrego-Salas**

Afirmar que el compositor latinoamericano, en mayor medida que sus colegas de otros lugares, se ha visto, en general, marginado de la sala de conciertos y, por lo tanto, excluido en gran parte del repertorio de muchos solistas, conjuntos de cámara y orquestas contemporáneas, no es más que corroborar la existencia de una preocupación que desde hace muchos años se ha hecho sentir entre nosotros. Por otra parte, negar este hecho sería desentenderse del propósito que ha inspirado el Simposium que hoy nos reúne y desatender una realidad que aunque afecta a una gran parte del mundo artístico, es especialmente candente en Latinoamérica.

La convocatoria impresa de este Simposium manifiesta la necesidad de reunir "a compositores y críticos de todos los países hermanos del continente a fin de tratar las líneas mayores que conforman la problemática actual de la creación, la crítica y la difusión musical en Latinoamérica". Esto nos obliga a escudriñar en profundidad, en detalle y con franqueza este problema, lo que es imprescindible antes de proponer soluciones conducentes a resolverlo, aunque mal no sea, en parte.

El no intentar un análisis minucioso y objetivo del asunto, antes que discurrir mecanismos, crear comités y asociaciones, nos expondría una vez más a las aventuras de un pasado no ausente de iniciativas de contenido efímero, de valor local y desconectadas del fondo mismo de lo que se pretende resolver.

En la órbita iberoamericanista o interamericanista en el último medio siglo, se han presentado festivales en que la obra de nuestros compositores ha trascendido en ejecuciones, muchas veces de gran dignidad, a un público por lo general escaso y atraído más por el carácter festivo de la oportunidad que por los lazos que siente que lo unen a la creación de sus contemporáneos y paisanos. Han escuchado con respeto y hasta reaccionado con solidario entusiasmo ante las obras presentadas, como también las han olvidado sin escrúpulo. A los directores y solistas, muchas veces de alcurnia internacional, que han participado en estas jornadas, los hemos visto tan dispuestos a contribuir a la ocasión como a excluir de sus futuras programaciones las obras en éstas presentadas.

Público e intérpretes, por lo tanto, han respondido ante estos festivales como a un llamado de ocasión, han adherido con honestidad y hasta con entusiasmo a estas jornadas, que en razón de su carácter temporal y a la especialización que las motiva, han subsistido apenas a la actividad regular de conciertos de nuestros países y, por lo tanto, divorciadas de la vida musical que se desarrolla al nivel del gran público.

*Ponencia presentada al Primer Encuentro Latinoamericano de Compositores, Musicólogos y Críticos.

Por otra parte, estas actividades han ayudado, sin duda, a los compositores activos de nuestros países a conocerse mejor y a generar un cierto espíritu de cuerpo. En este sentido han reforzado el espíritu elitista en que se sostiene la creación musical de nuestros días, sin ampliarlo substancialmente más allá de la órbita del profesional interesado y del pequeño público comprometido de que cada compositor se rodea.

A los festivales del pasado se han sumado constantes iniciativas conducentes a establecer asociaciones, promover congresos, mesas redondas y simposiums como el que nos reúne, a fundar institutos que en una u otra forma distribuyan el producto de la creación musical de nuestros países, lo ofrezcan al ejecutante y, finalmente, lo expongan al auditor corriente. Ninguna de estas iniciativas ha logrado verdaderamente abrir caminos hacia el ingreso y permanencia de la obra de mérito de nuestros compositores en la vida regular de conciertos de nuestros propios países, en igualdad de condiciones a la que se reserva a los compositores europeos y mucho menos al repertorio estándar de los siglos XVIII o XIX, buenos o malos.

Sin embargo, a muchas de las referidas iniciativas les ha cabido cumplir misiones de gran utilidad en otros aspectos, como la de formar bibliotecas, a veces muy representativas, tanto de la música culta, como del folklore y la música popular de nuestros países, estimular la investigación o estudio de éstas, incluso hacerlas circular en forma impresa o en grabaciones. La partitura, la cinta o el disco, constituyen, sin duda, elementos importantísimos, tal como la investigación. Sin embargo, estos elementos han contribuido principalmente a incrementar los archivos y colecciones de institutos especializados, en otras palabras, se han orientado una vez más hacia esa "élite" académica —privada u oficial—, de la cual nuestra música ha dependido y a la cual se ha visto confinada. Tampoco, por lo tanto, han abierto caminos hacia el gran público como sería de desearlo.

El hecho es que ni siquiera la música de nuestros compositores encuentra, en general, cabida en la programación de sus propios países y mucho menos en la de los países hermanos. En las llamadas "temporadas oficiales" o "de abono" de nuestras orquestas, algunas veces, y haciendo una concesión extrema, se les confiere uno o dos lugares a obras del país, pero la música de Venezuela no se toca en Argentina o Chile, la argentina o chilena, no se presenta en Venezuela o Colombia, o la colombiana en México, para ofrecer alguna de las numerosas combinaciones que podríamos hacer de países y nacionalidades.

Hasta hace algunos años se atribuía a la falta de ediciones el que la música culta de América no lograra salir a veces hasta de los propios lugares de trabajo de sus compositores. Hoy la situación editorial es mejor, aunque para Latinoamérica no sea de la proporción requerida. El manuscrito puede ser duplicado con relativa facilidad a través del xerox u otros sistemas. Las obras así reproducidas pueden ser depositadas en los archivos y bibliotecas que hoy existen en Estados Unidos y Europa y que están abiertos al uso de intérpretes, críticos, musicólogos y público. Muchas veces las partituras que en éstos se preservan,

aparecen complementadas con las correspondientes grabaciones en cinta, casette o disco.

En esencia, los medios y canales para que la música se conozca y propague han aumentado. Sin embargo, los motivos que detienen su acceso a la vida regular de conciertos y, por lo tanto, su llegada al gran público, que en última instancia es quien la sostiene, aún imperan. Estos motivos son los que debiéramos explorar preguntándonos qué es lo que impide el tránsito de la obra de nuestros compositores del archivo a la sala de conciertos, salvo la de algunos creadores, que pueden contarse con los dedos de una mano, de quienes un número limitado de obras han recorrido este camino y con una frecuencia que también es menor de lo que merecerían.

Partiendo de la base que el intérprete depende del público, que su carrera se desarrolla en razón del apoyo que éste le brinda, que este apoyo está muy íntimamente ligado a la programación de sus conciertos, podríamos concluir que la ausencia de nuestra música en dicha programación se debe a que el concertista no se siente motivado por el auditor para incluirla.

Cabe entonces preguntarnos por qué el público no acepta, o las más de las veces, es hostil a la inclusión de música contemporánea, y especialmente latinoamericana, en los programas que se considera sosteniendo con el pago de su entrada. La respuesta que siempre se ha dado es que esto responde a los prejuicios y desconfianza que el público tiene, especialmente en lo nuestro. Lo que viene de Europa, se dice, por mediocre que pueda ser, lo prefiere, y lo que pertenece al pasado artístico le parece siempre mejor que lo del presente.

Aunque tales argumentos sean los que el auditor esgrima para apoyar sus inclinaciones europeizantes e historicistas, ello no debe detenernos para ir más allá y explorar los motivos que puedan estar generando esta resistencia de ampliar la órbita de sus gustos.

¿Será exclusivamente el que la creación requiere de tiempo para llegar a ser entendida y asimilada por el auditor? ¿Será sólo que al público no se le hace escuchar la música contemporánea, y entre otras la de nuestros países, con la frecuencia con que se le ofrece la del pasado y principalmente ejemplos de la música europea de la primera mitad de nuestro siglo, y que por lo tanto la responsabilidad reside en el ejecutante que no se abre a un repertorio diferente al que está acostumbrado?

Ambas son preguntas válidas que ya se han contestado minuciosamente. Pero escasamente nos hemos preguntado si a nosotros los compositores y posiblemente a los críticos les cabe alguna responsabilidad en lo que sucede.

Someto, entonces, a la consideración de Uds. algunas ideas, que resumo más adelante.

América Latina tiene ya un aporte que hacer que en algunos terrenos el mundo no-americano ha demostrado haber recibido y asimilado con entusiasmo. Esto lo hemos visto claramente en nuestra literatura y aunque en menor grado en nuestra plástica. En nuestra música popular también, y hoy, especialmente, en todas aquellas expresiones derivadas del llamado "canto nuevo", "nueva canción" o "nueva trova", entre otras denominaciones. En cambio, en el

terreno de la música culta, la proporción resulta todavía mínima, comparada con las anteriores.

Preguntémosnos, entonces, si nuestro aporte como compositores verdaderamente nos representa, tal como nos representa la obra de un García Márquez, de un Vargas Llosa, o de un Neruda, como la música de un Jobin, o las canciones de Daniel Viglietti, Oscar Matus, Víctor Jara, Angel Parra o Carlos Puebla, o las interpretaciones del "Quilapayún" y otros conjuntos. Preguntémosnos si nuestra obra refleja la realidad de nuestros países; no sólo una realidad que emane de nuestro contacto inmediato con el mundo de la música en general, sino que al mismo tiempo surja de esa realidad que se descubre al mirarnos "hacia adentro", que nos pone en contacto con lo más recóndito de nuestra cultura y sociedad.

Si este contacto falta o es débil, nuestra capacidad de comunicación lo será también, nuestra música se convertirá en una especie de comentario sobre sí misma, sobre sus cualidades técnicas y estéticas, sobre su sintáxis, pero ajena a toda necesidad de transmitir, desprovista de toda orientación hacia un receptor potencial.

Movidos por los prejuicios y desconfianza en lo nuestro, que es corriente entre nosotros, o en otros casos, temerosos de caer en la hibridez de las escuelas nacionalistas de generaciones pasadas, buscamos hacer cosas distintas, y los caminos que escogemos nos alejan cada vez más de la posibilidad de desarrollar un lenguaje que, junto con expresar nuestra presencia en el mundo de las conquistas espaciales, hable de lo que es medular a nuestras propias existencias americanas.

No se trata ni de imitar el gesto patriotero del pasado, ni de revivir el llamado "universalismo" que enredó a tantos compositores latinoamericanos en la mañana de parámetros seriales que hasta hoy día coartan la expresión y vuelo de tanta música. No estoy abogando por un compositor que se asegure, antes de emprender su tarea creadora, que lo que va a expresar y cómo lo vaya a expresar satisfaga las inclinaciones del público. Estoy, en cambio, abogando por quebrar la rutina elitista del compositor que se aísla del público y se vanagloria de una *independencia*, mal entendida, que lo sustrae de su medio y lo deshumaniza. Estoy abogando por un compositor desprejuiciado y libre de aquel concepto de *individualismo* que lejos de ayudarlo a penetrar en su propio yo, lo hace escapar de sí mismo, recurrir a soluciones ajenas que son, por lo general, de un esoterismo vano y formulista, sólo diferente de lo cotidiano en lo superficial, pero que no reflejan lo que es vital y trascendente tanto en lo cotidiano de nuestras existencias, como en las libres expresiones de la comunidad a que pertenecemos.

En resumen, constituye éste un problema de identificación con el medio social, de saber "a qué" pertenecemos. Envuelve ello, un compromiso con lo nuestro que mientras más profundo sea y bien orientado esté, más libertad nos permitirá para que nuestra intuición y emociones nos guíen y para escoger nuestras propias soluciones y recursos. Creo que aquellos, entre nosotros, que han comprendido o intuido esto, han logrado, gracias a ello, abrir una brecha

hacia la integración con el público, a nivel nacional e internacional, hacia contar con él como aliado en el establecimiento de una imagen que responda a los dictados profundos de nuestra época y de nuestro medio.

Otro problema acerca del cual Latinoamérica debe meditar antes de promover el conocimiento de su música en la órbita del mundo no-americano, es que no todo lo que nuestro medio creador produce es de significación internacional. Hay en todas las comunidades musicales del mundo, sin exclusiones, compositores —o simplemente obras—, cuya trascendencia e influencia es de carácter local y hay otras que son, además, de calidad exportable. Por lo tanto, la promoción masiva de nuestra música fuera de nuestras fronteras o el deseo de dar iguales oportunidades a todos, nunca ha contribuido al establecimiento de una imagen favorable.

Si queremos hacernos presentes en el mundo de la música, la que exhibamos fuera de nuestros escenarios no sólo debe ser óptima, sino que representativa de esa integración de elementos peculiares a la sintaxis musical europea, que también son parte de nuestro acervo, con los que las tradiciones vernáculas pueden aportarnos, pero más allá de lo puramente ornamental y anecdótico.

Al crítico capaz de juzgar la obra en sus valores intrínsecos y al mismo tiempo sensible a las reacciones del intérprete y del público, le cabe una misión importantísima en este aspecto. Esta la debe ejercer sin falsos orgullos nacionalistas ni provincianismos y con una total y absoluta convicción de ser un constante sostenedor y promotor de nuestra cultura. No necesitamos críticos solamente dedicados a celebrar la presencia del repertorio estándar en nuestros programas, o que se contenten con ser corifeos permanentes de aquellos intérpretes que, por calificados que sean, limiten su programación a aquellas obras de valor comercial garantido. Por el contrario, necesitamos en él un espíritu siempre vigilante, necesitamos que sea abogado de nuestra cultura, dispuesto a presionar para que nuestra vida musical mantenga un contacto renovado y permanente con la música de nuestra época, de nuestro continente, de nuestro medio. Necesitamos que nuestros críticos no dejen pasar oportunidad sin censurar la exclusión de lo nuestro de la programación, como también, sensibles a encauzar al compositor por los senderos de identificación con su medio social a que antes nos hemos referido.

En conclusión, la edición y reproducción de la música ha servido para que ésta llegue a los archivos y bibliotecas de donde puede iniciar su circulación. El disco y la cinta han constituido un buen complemento a lo anterior. Sería necesario, eso sí, promover su empleo más frecuente en la radio y su ingreso a los escaparates de venta de las tiendas.

Los festivales ciertamente han servido de cauce a la presentación inicial de muchas obras, como también los encargos y concursos —además de contribuir, a veces, al sustento de nuestros compositores. Pero el camino de la obra de arte no puede detenerse después de su primera audición. Si la "Heroica" de Beethoven o la "Patética" de Tchaikowsky se hubiesen escuchado una sola vez, hoy día no habría nadie reclamando su omisión de los programas o abogando porque se las reconociera como merecen, sino en el mejor de los casos, el musicólogo

que haya tenido la fortuna de descubrir sus manuscritos. La exposición reiterada de la obra nueva es la que permitirá al público penetrar en ella y sentir cómo su propio espíritu, su época y su medio se reflejan en ella.

En este aspecto, al crítico le cabe también un papel decisivo; el de promover la permanencia de las buenas obras de nuestros compositores en los conciertos, además de presionar para que constantemente se estén introduciendo nuevas obras, exponiéndoselas a las reacciones del público y a la experiencia que su presentación pueda significar para el compositor e intérprete.

Sin embargo, todo esto ya se ha dicho antes. Personalmente me inicié por allá por la década del 40 participando en mesas redondas, simposiums, congresos y conferencias encauzadas hacia la consideración de los problemas que afectan las relaciones entre la música contemporánea y el público. He agregado, por lo tanto, muchas quejas y lágrimas a estas jeremiadas de compositores a lo largo de estos años.

Dejemos a un lado las lamentaciones y acusaciones a otros, sean éstos intérpretes, educadores, empresarios o público y exploremos la responsabilidad que nos cabe en todo esto a nosotros, los compositores, y a los críticos que nos acompañan.

He propuesto tres vías de acceso a ello y posiblemente haya otras: la de nuestra *identificación* con el medio a que pertenecemos, la de discernir la *calidad* del material que producimos en relación al público que deseamos alcanzar y la de promover la *presencia* de nuestra música en el repertorio de conciertos, es decir, su ingreso y permanencia.

Son estas tres vías, que comparten riesgos muy similares, las que si no se transitan con cautela pueden exponernos a los peores vicios: los del populismo y la comercialización. Por lo tanto, es necesario aclarar que *identificación* con el medio no debe interpretarse como un acto de sumisión a los gustos e inclinaciones de éste, sino como uno de fortalecimiento de los lazos que nos unen a él. El *discernimiento* de las características de la obra en relación con el público que deseamos alcanzar envuelve un proceso de selección postcreativo y no una auscultación de gustos para adaptar nuestra creación a ellos. La *presencia*, como sinónimo de permanencia de la obra de arte en el repertorio no implica una selección por voto popular, pero sí una que responda a los valores profundos que puedan hacer de ésta, y de una manera singular, una manifestación representativa de su época, de su medio y de su creador, y a la vez capaz de estimular la imaginación y emociones de todos.

Por otra parte, el medio que debemos buscar como base de identificación, no debe entenderse limitado a las tradiciones básicas de lo vernáculo o a las estéticas preponderantes en nuestras historias nacionales. Creo yo que mientras más vasta sea la órbita ante la cual el compositor se abra, más profundas serán las raíces de su arte y más nítidos los perfiles de su originalidad. Esta debe extenderse en el espacio cronológico, geográfico, social y humano. El compositor sin raíces en el tiempo y en su suelo, el compositor sin sueños, sin distancia, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin causa, sin compromiso, es un ser encerrado en su propio desierto.

El concepto de la "Torre de marfil" que tanto atrajo al artista del siglo pasado, ya se añejó. Pablo Neruda lo expresó maravillosamente en su *Oda a la Soledad*:

No es verdad
la soledad creadora.
No está sola
la semilla en la tierra.
Multitudes de gérmenes mantienen
el profundo concierto de las vidas
y el agua es sólo madre transparente
de un invisible coro sumergido.

*Universidad de Indiana
Bloomington*