

Reflexiones estético-críticas sobre lo americano en la música contemporánea argentina.

BUCHAR, Inés A. / FFyL, UBA - inesbuchar@filo.uba.ar

Tipo de trabajo: ponencia

^a *Palabras claves: teoría crítica - estética - música argentina*

› **Resumen**

En el presente trabajo nos proponemos indagar de qué manera aparece lo americano reelaborado estético y artísticamente en la música contemporánea argentina, entendiendo por “lo americano” las culturas originarias que existían previamente a la colonización de América. Desde el punto de vista teórico, tomaremos como punto de partida a la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, especialmente el análisis de la dialéctica de mito e ilustración de M. Horkheimer y T. W. Adorno. Recurriremos también a los aportes de la filosofía de la nueva música y de la teoría estética de T. W. Adorno. Sin embargo, se torna imprescindible, tal como lo señala el filósofo Enrique Dussel, replantear la teoría crítica en el contexto geográfico cultural latinoamericano. Un planteo filosófico-crítico en Latinoamérica tiene que tomar en cuenta, ante todo, los efectos negativos del sistema colonial instaurado desde 1942.

Desde la perspectiva estética, Adorno caracteriza al arte autónomo como aquel que puede oponerse a la realidad social en la que surge, poniendo de manifiesto aspectos que la ideología imperante oculta. En el ámbito de la música argentina contemporánea, lo americano sería aquello que es negado y ocultado.

En cuanto a las obras musicales, tomaremos en consideración la composición inconclusa de Alberto Ginastera *Popol Vuh* (1975-1983), obra inspirada en el texto sagrado de la etnia de los kí-chè. Luego nos concentraremos en la propuesta estético musical de la composición de Alejandro Iglesias Rossi *Ritos ancestrales de una cultura olvidada* (1984) basada en antiguos textos quechuas para soprano y seis percusionistas, y su segunda versión del año 2009.

› **Replanteo de la estética crítica en el ámbito latinoamericano**

Adorno y Max Horkheimer en la obra escrita conjuntamente *Dialéctica de la Ilustración (D.I.)* (1947) muestran cómo en el mito ya hay indicios de ilustración, es decir, de instrumentalización de la razón, al analizar ciertos pasajes de la *Odisea* de Homero, especialmente el pasaje referido a las sirenas. La dialéctica de mito e ilustración en la cultura occidental europea se orienta en un proceso de progresiva desmitologización. La racionalidad científico-instrumental se absolutiza, convirtiéndose ella misma en mito, y esto conlleva la recaída de la cultura occidental en la barbarie de la Segunda Guerra Mundial.

El filósofo argentino Enrique Dussel considera que Horkheimer y Adorno en *D.I.* descubren la materialidad como corporalidad viviente y se proponen rescatar la vida directamente, sin relacionarla con la autoconservación desde un punto de vista racional. El análisis crítico, entonces, se focaliza en la materialidad negativa, en los efectos negativos del sistema dominante que se exteriorizan en el dolor y la miseria. El sistema imperante, que se presenta y afirma como positivo, oculta la negatividad que está a su base. Tal como Adorno expone en su *Dialéctica negativa* (1966), el punto de convergencia de lo materialista y lo crítico es la praxis transformadora de la sociedad. Dicha praxis transformadora tiene como fin suprimir el sufrimiento, hacer desaparecer el sufrimiento físico hasta en el último de sus miembros (Adorno, 2005, pp.190-192).

Los pensadores de la Escuela de Frankfurt toman como punto de partida de su teoría crítica a la víctima material que es una consecuencia negativa del autoritarismo, del capitalismo, del machismo. Si esto se replantea desde una filosofía crítica latinoamericana, como lo es la filosofía de la liberación propuesta por Dussel, el contexto geográfico-cultural conduce a reconocer también como víctima a la negatividad material del colonialismo. Para los teóricos frankfurtianos la víctima era el obrero, el judío perseguido, el ciudadano bajo el nazismo, la mujer; en tanto que para una filosofía crítica latinoamericana, el punto de partida lo constituyen las víctimas de un sistema mundial globalizado desde 1492. Este sistema incluía la *hacienda* latinoamericana que explotaba al indio, la *mita* que extraía la plata de las minas, las plantaciones con esclavos del África, las indias amancebadas con el conquistador, los niños educados en el cristianismo, etc.. Dussel señala que Adorno y Horkheimer criticaron el racionalismo instrumental de la ilustración pero no lograron considerarla como un movimiento cultural y filosófico que, desde la perspectiva del capitalismo colonialista y desde la pretensión de universalidad de la cultura europea, condujo al eurocentrismo. El eurocentrismo u occidentalismo, tal como señala Dussel, se instaure como una "meta-categoría sutilmente invisible". (Ver Dussel 2007, p. 339)

Adorno, al interpretar los episodios de Odiseo en *D.I.*, los denomina "documentos

representativos de la civilización burguesa occidental" (Horkheimer, Adorno, 2003, p. 56) y muestra cómo la autoconservación del sujeto está mediada por su autoalienación. Odiseo en el pasaje de las sirenas, adoptando una actitud racional, ejerce el dominio sobre sí mismo y sobre lo otro, quedando la naturaleza interna y externa a su disposición. En *D.I.* se afirma que "toda reificación es un olvido" (Horkheimer, Adorno, p. 275) y que sólo en el arte se puede salvar el pasado como viviente, es decir, que la historia como representación de la vida pasada pertenece al arte (*ibid.*, p.86). En *Filosofía de la nueva música*, al considerar la música atonal de Schönberg, Adorno interpreta a la disonancia como la expresión directa del "ello" en sentido psicoanalítico, de lo pulsional, lo cual supone rescatar la corporalidad viviente. Así muestra cómo en las obras musicales puede producirse el recuerdo de la naturaleza en el sujeto. En las obras de arte tendría lugar, entonces, el recuerdo de lo reprimido y reificado en la sociedad.

Adorno, en su *Teoría estética* (1969), considera que si bien toda obra de arte surge en un contexto histórico-social determinado, y en este sentido es producto de y refleja este contexto, puede el arte también oponerse a la sociedad, y es por esta oposición que el arte se convierte en autónomo (Adorno 2004, p.15). Adorno se refiere fundamentalmente a la situación del arte en la sociedad industrial del capitalismo tardío en la cual el desarrollo de la industria cultural pone en riesgo el carácter artístico del arte y su autonomía.

En el ámbito de la música académica argentina, las culturas originarias serían aquello reprimido, negado, ocultado y olvidado. Nosotros tomaremos como punto de partida las conceptualizaciones y reflexiones de Adorno, para pensar acerca de dos obras cercanas en el tiempo: una de Alberto Ginastera compuesta durante los años 1975 a 1982, y otra de Alejandro Iglesias Rossi que data del año 1984. Se trata de dos compositores que se han formado en instituciones académicas, pero que han tenido una especial sensibilidad y una actitud de apertura hacia lo americano. Esta inclinación compartida los conduce a considerar fuentes amerindias del pasado como motivo de inspiración.

› **Lo americano en el "Popol Vuh" de Alberto Ginastera**

En la obra de Alberto Ginastera desde muy temprano se evidencia su inquietud hacia lo americano. Así, en el ballet *Panambí op. 1*, luego transformado en suite (op. 1a) y como tal estrenada en 1937, el motivo de inspiración fue una leyenda guaraní. En el año 1947 compone una obra orquestal (op. 17) titulada *Ollantay* (tres movimientos sinfónicos), basada en un relato de procedencia incaica. En el año 1960 compone la original *Cantata para una América mágica* (op. 27), para soprano dramática e instrumentos de percusión, incluyendo 53 instrumentos algunos de origen latinoamericano, obra a la cual el propio

compositor considera como una recreación de las civilizaciones precolombinas con los medios y las técnicas musicales contemporáneos (Schwartz-Kates 2010, pp. 10-11). El texto consiste en una reelaboración poética en español a partir de relatos quechuas realizada por la primera esposa del compositor, Mercedes De Toro.

En una entrevista tardía realizada por la pianista Lilian Tan a Ginastera, el compositor se refiere a la periodización de su producción y especialmente a su última etapa:

Pienso que no hay tres, sino dos [períodos]. Al primero lo llamaría tonal y politonal. Luego un segundo período donde usé atonalidad. Pero en este momento estoy evolucionando... volviendo a la América primitiva de los mayas, de los aztecas y de los incas. Esta influencia en mi música la siento no como folclórica, sino... como un tipo de inspiración metafísica. En cierto modo, lo que he hecho es una reconstitución del aspecto trascendental del mundo antiguo precolombino¹.

El *Popol Vuh* (op. 44) (1975-1982) de Ginastera es una obra sinfónico-orquestal basada en el antiguo texto sagrado de los mayas. La obra ha quedado inconclusa, compuesta por siete movimientos acabados - con una duración de 26 minutos- y un octavo movimiento del que solo han quedado bocetos para la percusión.² Había sido encargada por Eugene Ormandy y la Orquesta de Filadelfia en el año 1975, sin embargo la obra queda inacabada al morir el compositor en el año 1983 y será estrenada finalmente en el año 1989 por la Orquesta Sinfónica de St. Louis bajo la dirección de Leonard Slatkin. Cada uno de los ocho movimientos proyectados posee un título que señala los diferentes momentos de la creación del mundo según el relato maya: I. La noche de los tiempos, II. El nacimiento de la tierra, III. El despertar de la naturaleza, IV. El grito de la creación, V. La gran lluvia, VI. La ceremonia mágica del maíz, VII. El sol, la luna y las estrellas, VIII. El nacimiento de la humanidad. Estos movimientos corresponden a un breve resumen de la primera parte del libro sagrado maya referido a la creación en idioma inglés que está citado al comienzo de la pieza³.

Ginastera, quien desde su niñez se había sentido cautivado por la civilización maya, escribió en una carta dirigida a Ricardo Mutti en 1982:

¹ Lilian Tan, "An Interview with Alberto Ginastera", *American Music Teacher* 33 (3), 1984, p. 7, citado en Schwartz-Kates 2010, p. 24.

² Para una consideración de estos bocetos véase Moya 2013, pp. 41-44.

³ Alberto Ginastera, *Popol Vuh*, New York, Boosey & Hawkes, 1985, p. 3, citado en Moya, 2013, p. 20.

El *Popol Vuh* que estoy escribiendo para su orquesta se está aproximando al fin. Entre todas mis obras, esta es la que ha requerido más cantidad de tiempo para su composición. Verdaderamente corresponde a un deseo ambicioso de crear una obra impresionante e importante. Se origina en la primera civilización de los indoamericanos, un tema que ha sido mi pasión y me ha encantado desde mi niñez.⁴

Esta obra constituye, de algún modo, la culminación de todos los intentos del compositor por plasmar musicalmente el mundo y los mitos de las civilizaciones precolombinas. Compuesta para gran orquesta⁵, se destaca una gran cantidad de instrumentos de percusión, que incluye instrumentos indígenas como bongos, maracas, güiro, etc. El lenguaje musical es disonante, utiliza la música aleatoria, incorporando técnicas y recursos de vanguardia como, por ejemplo, el cluster; pero también recurre a melodías pentatónicas y a un fraseo claro. En esta obra se produciría una síntesis de las técnicas y rasgos de la vanguardia con el sentido lírico y la intensidad rítmica, que deriva de lo americano, característicos de Ginastera.

Ginastera, más allá de su intención metafísica y su recreación artística del texto sagrado, logra desocultar y presentar el antiguo mundo de los mayas. Si se indaga en la historia de la transmisión del *Popol Vuh*, tal como lo expresa Dussel, se pone de manifiesto el primer proceso de alienación en América: el indio y su mundo son incorporados a la totalidad hispanoamericana y puestos al servicio del dominador (ver Dussel 2006, p. 188).

Una de las naciones indígenas más importantes que habitaban la actual Guatemala cuando Pedro de Alvarado llega en 1524, era la de los mayas kí-chè. En tiempos anteriores a la era cristiana los mitos de los kí-chè se transmitían oralmente, luego inventan una escritura de tipo jeroglífica que contenía caracteres y letras, la cual solo podía ser descifrada por sacerdotes y sabios. Escribían en papel amate plegado en forma de fuelle, utilizando tablillas como tapas a la manera de un libro. Alvarado, luego de sangrientas batallas, somete a los kí-chè quemando la ciudad capital de Uatlán y a los reyes. En estas circunstancias se perdieron la mayoría de los escritos, entre ellos el *Popol Vuh*, y

⁴ Correspondencia Alberto Ginastera a Ricardo Mutti, 24 de Marzo, 1982, Paul Sacher Stiftung, citado en Moya, 2013, p. 25.

⁵ La instrumentación detallada en la partitura es la siguiente: 3 flautas (3ra duplicada por piccolo), 3 oboes (3ro duplicado por corno inglés), 3 clarinetes en si bemol (2do duplicado por clarinete en mi bemol, 3ro duplicado por clarinete bajo), 3 fagotes (3ro duplicado por contrabajo), 4 cornos en fa, 4 trompetas en do, 4 trombones, tuba, timbales, 3 percusiones, 5 bongos, 5 temple blocks, maracas, güiro, platillo suspendido, xilofón, 5 congas, 5 woodblocks (caja china), chococho, reco-reco, sml. tam-tam, glockenspiel, bombo, redoblante, cuica, sml. platillo suspendido, flexatono, 2 arpas, piano, cuerdas. (Ver Ginastera 1993)

desaparecieron los sabios e intelectuales kí-chè que podían interpretar y transmitir los contenidos complejos y abstractos de esta obra. Un indio kí-chè anónimo, que había aprendido a leer y escribir en idioma español, transcribe en 1550 el texto en kí-chè del *Popol Vuh* utilizando el alfabeto fonético del castellano. Esta es la única manera en la cual pudo reescribirse el texto, ya que se había perdido la escritura kí-chè originaria. Este escrito contiene el relato cosmogónico, antiguas tradiciones del kí-chè, la historia de sus orígenes y la cronología de sus reyes hasta el año 1550. Un siglo y medio más tarde, en el año 1690 el padre Francisco Jiménez, de la orden dominica, quien residía en Santo Tomás Chichicastenango toma contacto con el *Popol Vuh* transcripto en kí-chè. El padre Jiménez, que era lingüista y conocía la lengua kí-chè por estar en contacto con la población, realizó una copia del texto y una traducción al castellano. El documento original escrito por el indio kí-chè se ha perdido, actualmente solo se conserva la copia del padre Jiménez (Anónimo, 2012, pp.85-90).

La traducción al español más difundida es la realizada por Adrián Recinos, bajo el título *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché* en el año 1947, la que seguramente leyó Ginastera. Si bien el texto original carece de divisiones en partes o capítulos, Recinos divide el texto siguiendo la traducción al francés del abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, publicada en 1861 en París (*ibid.*, p. 20).

En el año 1979, Adrián Inés Chávez (1904-1987) realizó una traducción del texto que difiere de las anteriores puesto que, al haber pertenecido al pueblo kí-chè, lo guió una intención descolonizadora. Para su traducción realizó una transcripción del original recurriendo a un alfabeto complementario diseñado por él mismo, compuesto por siete consonantes y dos tildes propiamente kí-chè, lo cual permite lograr una mayor precisión en el significado (Anónimo, 2007, pp. 9-10). La tituló *Pop Vuj. Libro del tiempo. Poema mitológico kí-che*, dado que la palabra *Pop* significa tiempo y es el nombre del primer mes del calendario maya y la palabra *Vuj* significa libro, papel, escritura (*ibid.*, pp.24-25).

› ***Las dos versiones de "Ritos ancestrales de una cultura olvidada" de Alejandro Iglesias Rossi***

Ritos ancestrales de una cultura olvidada fue compuesta por Alejandro Iglesias Rossi en el año 1984⁶ y estrenada ese mismo año en la Sala Filarmónica de Varsovia. La

⁶ Existe un registro fílmico de la televisión francesa de la ejecución de *Ritos ancestrales de una cultura olvidada* en el año 1986, en la sala de la UNESCO, París, en el Festival Yehudi Menuhin, soprano: Oyo Lapierre, percusiones: Junge Deutsche Philharmonie, director: Peter Zimmermann; disponible en

obra para mezzosoprano y 6 (o 4) percussionistas está basada en antiguos textos quechuas, los cuales son incorporados en su idioma original, transcritos mediante el alfabeto castellano en la partitura. La composición se despliega en ocho instancias: 1. Plegaria al alba; 2. Invocación ritual (y eco inmemorial); 3. Danza de la tormenta: I. Danza, II. Canción; 4. Eco del eco; 5. Jailli de la siembra; 6. Recuerdo (de la danza de la tormenta); 7. Rito del triunfo; 8. Plegaria final (y eco muriente). En la edición de la partitura los títulos están en idioma inglés y se ofrece en las páginas introductorias el texto en quechua y su traducción al inglés.

El título de la obra es revelador fundamentalmente en dos aspectos. En primer lugar, pone de manifiesto la condición de la obra misma, es decir que consistiría en una representación de ritos o momentos rituales, por lo cual ya no puede ser clasificada de manera adecuada según las formas y géneros tradicionales de la música occidental. Además el título saca a la luz el hecho de que la cultura quechua sufrió el olvido impuesto después de la colonización, como tantas otras culturas originarias. Asimismo, la presencia de la lengua quechua con sus peculiaridades le aporta a la obra su intensidad sonora y expresividad.

En el año 1985 Iglesias Rossi recibe el Premio de la Tribuna Internacional de Compositores por *Ritos Ancestrales* y es considerada como "una obra maestra del siglo XX" por el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO. No obstante, existe otra versión de *Ritos ancestrales*, elaborada ya en el siglo XXI, fruto de la evolución del compositor quien ha profundizado en la relación entre el arte y lo sagrado en las culturas originarias de América.

Iglesias Rossi manifiesta haber experimentado en su propia formación la situación alienante a la que están sometidos los compositores latinoamericanos: la referencia constante a paradigmas extraños que pueden conducir al desarraigo físico y cultural, y en última instancia a una insatisfacción en la creación. El compositor remite al pensamiento de Simón Rodríguez quien era consciente de la dependencia cultural y así lo expresaba: "*Véase a la Europa cómo inventa/ Y véase a la América cómo imita./ América no debe imitar servilmente sino ser original.*"

En el año 2004 Iglesias Rossi y la Licenciada Susana Ferreres - especialista en iconografía y gestualidad corporal- fundan la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y

Nuevas Tecnologías (Oiant) de la Universidad Nacional de Tres de febrero. En la Oiant confluyen tres vertientes: la investigación histórica etnomusicológica para rescatar los instrumentos nativos de las culturas olvidadas, los aportes de la vanguardia musical contemporánea instrumental y electrónica, y la investigación iconográfica de las culturas autóctonas para el desarrollo de un arte iconográfico y una gestualidad corporal contemporáneos.

La Oiant fue creada con la intención de otorgarle a los instrumentos nativos de América la misma "dignidad ontológica" que a los instrumentos heredados de la tradición europea y los resultados de los desarrollos de la tecnología digital. Sus integrantes son a la vez creadores y ejecutantes, lo cual implica la pérdida del límite entre el conocimiento teórico, la creación y la praxis instrumental. El trabajo en la Oiant es interdisciplinario abarcando luthería, realización de máscaras, creación y entrenamiento corporal. La música y la coreografía pueden ser creadas individual o colectivamente, y esto depende de cada obra en particular. Iglesias Rossi considera que, en tanto Director de la Oiant, tiene que lograr que las diferentes disciplinas abordadas se transformen en una unidad integral; en esta tarea lo orientan dos conceptos claves: ritualidad y sacralidad.

La utilización de instrumentos nativos pone de manifiesto el origen sagrado y ritual de los mismos. No se trata, sin embargo, de intentar volver a las ejecuciones del pasado, porque esto es imposible, sino de tomar contacto con la cosmovisión y el mito a los cuales perteneció el instrumento para luego producir una recreación personal de la ejecución. Iglesias Rossi considera que la orquesta no se reduce a ser un simple museo de instrumentos, sino que lograría ser un "museo viviente". Si bien los ejecutantes transitan por el conocimiento etnomusicológico del instrumento, no se detienen allí, sino que apuntan a una recreación personal que haga revivir a los instrumentos.

La nueva versión de *Ritos ancestrales* que data del año 2009⁷, carece de partitura. Iglesias Rossi la reorquestó en los ensayos de la Oiant y los músicos la aprendieron de memoria. El compositor aclara que no juzgó necesario plasmarla gráficamente porque no hay otra orquesta que pueda reproducirla. El propio compositor la considera como la versión definitiva⁸.

En esta última versión los instrumentos de percusión son reemplazados en gran

⁷ La segunda versión de *Ritos ancestrales* está disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=woRJAZ2-rr0&index=17&list=PLOnhtlBxK-W_xtDTOkBt8kteqxO8qRNDs

⁸ Estas consideraciones fueron transmitidas por correo electrónico por parte del compositor.

medida por instrumentos de percusión autóctonos y se incorporan cinco intérpretes femeninas vestidas con túnicas que despliegan una coreografía. Dado que prescinden de la partitura, los intérpretes han debido internalizar la obra hasta memorizarla, lo cual tiene como consecuencia una intensificación de la gestualidad y, por lo tanto, del aspecto ritual de la obra.

Especialmente notable es la transformación que se produce en la parte 3. Danza de la tormenta, que a su vez se subdivide, en I. Danza que se encarna en la coreografía de las cinco intérpretes, y II. Canción en la que no sólo hay una voz solista sino que hablan y cantan las cinco intérpretes incorporando inflexiones propias del canto indígena.

› **Consideraciones finales**

La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y la reflexión estética de Adorno revelaban que la cultura occidental, incluida la música contemporánea europea, se orientaba en un proceso de progresiva racionalización, es decir, de desmitologización.

El intento de reflexionar críticamente desde Latinoamérica, guiado por el pensamiento de Dussel, nos permitió enfocarnos en los aspectos negativos producidos como consecuencia de la colonización. Así, se puso de manifiesto la negación de las culturas originarias y la necesidad de sacar a la luz sus aspectos mítico-rituales. Tal como lo habían reconocido Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, toda reificación es un olvido y el arte es el ámbito donde se puede salvar el pasado como viviente. En la música argentina contemporánea, y especialmente en las obras de Ginastera e Iglesias Rossi a las que nos hemos referido, se produce en diferentes grados esta vivificación del pasado de las culturas originarias. Tendría lugar entonces en estas obras un proceso de mitologización que iría en dirección contraria a la progresiva racionalización propia de la cultura occidental europea.

Bibliografía

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*, trad. J. Navarro Pérez, Madrid, Akal.

Adorno, T. W. (2005). *Dialéctica negativa*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal.

Anónimo (2007). *Pop Wuj. Libro del tiempo. Poema mito-histórico kí-chè*, traducción del texto original de Adrián I. Chávez; prólogo de Carlos Guzmán Böckler; nota preliminar y revisión de Adolfo Colombres, Buenos Aires, Ed. Del Sol.

Anónimo (2012). *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*; traducción del texto original, introducción y notas de Adrián Recinos; estudio preliminar de Rodrigo Martínez Baracs, México, Fondo de Cultura Económica (3° ed.).

Dussel, E. (2006). "Cultura imperial, cultura ilustrada y liberación de la cultura popular", en *Filosofía de la Cultura y la Liberación*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Dussel, E. (2007). "Desde la Teoría Crítica a la Filosofía de la Liberación", en *Materiales para una Política de la Liberación*, México, Plaza y Valdés Editores.

Ginastera, A. (1993). *Popol Vuh para orquesta*, Boosey&Hawkes, partitura en línea disponible en: <<http://www.boosey.com>>, consultado en marzo 2016.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2003). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Editorial Trotta.

Iglesias Rossi, A. (2016). 20 de marzo. Consulta personal por correo electrónico.

Iglesias Rossi, A. Textos inéditos de diversa data facilitados por el compositor.

Moya, R. (2013). *My end is my beginning : Alberto Ginastera's Popol Vuh and Panambí*, tesis presentada para el Doctorado en The Juilliard School. Facilitada por el autor.

Schwartz-Kates, D. (2010). *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*, New York, Routledge.