

¿Composición y colonialismo hoy? ¹

Carlos Sandoval²

1. Presentación

Un escrito que hable de las diferencias entre artistas a partir de su lugar de origen es quizá, en esta época, obsoleto. Soy compositor mexicano inmigrante en Alemania desde hace cuatro años y esta nueva patria ha enriquecido la visión sobre mi quehacer musical, lo que significa que en la medida que somos transformados de manera constante por nuestro entorno (y nuestro entorno es hoy día complejo, incluso si no nos desplazamos) el lugar de origen se convierte en una circunstancia secundaria.

Mis experiencias y percepciones de cómo se me recibe en Europa como compositor “no europeo” (asunto que tomo casi como un insulto ya que en los hechos puedo ser tan europeo y tan mexicano como cualquier otro) me dan la impresión de que en Alemania hay una creencia profunda en la identidad y el terruño como factores definitorios de la personalidad de un artista, al menos cuando el artista en cuestión es extranjero o “no europeo”.

He insistido siempre en que soy un compositor diferente sólo porque soy una persona diferente, no porque nací en un país distinto. Sin embargo, por algunas experiencias —que no relataré— me da la impresión de que en Alemania este sentimiento es unilateral. Por ello en este artículo me he propuesto pasarme al “otro bando” no sin un toque de ironía ligado a mi proceso de “integración alemana”. Lo repito: en este artículo he decidido pasarme al bando que afirma que soy un compositor diferente por ser latinoamericano y no por ser Carlos Sandoval.

Mis sentimientos al escribir este texto fueron siempre contradictorios. Si un día decidí cancelar la idea por absurda, al día siguiente me di cuenta de que tenía sentido, de que había resabios y percepciones de las que tenía que hablar. Este simposio, por el tema que aborda, es una buena oportunidad para hacerlo.

En este escrito me propongo especular acerca de las diferencias entre los compositores contemporáneos Latinoamericanos y los europeos en términos de la concepción de mundos sonoros y otros aspectos sociales e históricos que pudieran incidir en su producción musical y que se originan en su tierra. Hablaré de mi terruño mexicano y haré a un lado mis otros terruños. Me concentraré obligadamente en un sólo origen aun cuando tengo varios.

Advierto que muchos de los términos usados en este escrito, si bien de apariencia universal, se limitan al contexto mexicano. Por ejemplo, las palabras “identidad” y “pertenencia” no significan lo mismo en Alemania que en México. En México son expresiones ligadas a una resistencia a la hegemonía cuyo propósito es la afirmación de lo propio; en Alemania estas expresiones están más ligadas a una extraña nostalgia por las fechas paradigmáticas, a una pérdida de la historia, a un romanticismo entre urbano y pastoral, o a la falta de creencias y autoconfianza, que a una posición beligerante.³ Lo interesante aquí es que, aún con estas diferentes

¹ Este texto fue leído en el simposio “Impresiones Sonoras: Komposition und kulturelle Identität in Lateinamerika heute”, 05.07.07, Hau 3, Berlin. **Todos los derechos reservados, Carlos Sandoval Mendoza, 2008.**

² Carlos Sandoval, Compositor nacido en la Ciudad de México en 1956. Radica en Alemania a partir de 2003.

³ RBB, “Die Deutschen und Ihre Identität“: „Was ist eigentlich die deutsche Identität? Das Nationale sei den Deutschen fremd, so dass "Deutsch-Sein" zu einem rein pragmatischen Lebensgefühl werde, behauptet der Psychologe Daniel Salber vom Rheingold-Institut. In der aktuellen Studie der Identity Foundation wird festgestellt, dass die Deutschen kein gemeinsames Nationalgefühl hätten, was sie aber auch nicht weiter störe. Dreh- und Angelpunkt sei die eigene Region - ein Resultat Jahrhunderte langer Kleinstaaterei. Eine Ausnahme war der Sommer der Fußball-Weltmeisterschaft: Ein nationaler Höhepunkt - Deutschland einig Fußball-Land. Nicht umsonst ist es als Sommer-Märchen in die Geschichte eingegangen. Abgesehen von der Poldi-Schweini-Klinsi-Begeisterung liege die deutsche Wirklichkeit aber eigentlich im Baumarkt, so die Wissenschaftler. Denn die Deutschen sind Weltmeister im Werkeln. Die Auswahl des richtigen Kantholzes und das Sinnieren über die beste

connotaciones, en ambos países estos términos pueden ser en extremo deseados o no deseados: para muchos alemanes del Oeste (a menos que haya un partido de fútbol de por medio) la identidad nacional germana, la raíz alemana, fue hasta hace poco tiempo una vergüenza, una pena, una pesadilla⁴. Para muchos mexicanos, especialmente los maduros (detalle importante) la identidad nacional fue y aún es una autoafirmación necesaria (con o sin fútbol).

Afirmo, entonces, que las diferencias —aún en este siglo 21 globalizado— aún persisten, no obstante que algunos colegas latinoamericanos, incluido yo mismo, pretendamos navegar con la bandera de *maxMSP*, *Google* y *Macintosh* como símbolos de la aldea global, la libre circulación creativa y filosófica de personas y la libertad de consumo.

En este contexto, conceptos altamente prostituidos en Latinoamérica como “raíz”, “terruño”, “etnia”, “indígena”, “identidad” y “pertenencia” parecerían clichés sacados del closet abandonado de la historia como proceso lineal. Son aquéllos compositores (los que se sienten diferentes por el simple hecho de pertenecer a un territorio específico) los que tienden a caricaturizarse a sí mismos y a sobre-definir su estilo y sus raíces como factores localizados *fuera* de las fronteras de la aldea global. La acentuación de lo propio se debe tanto a la ausencia y extrañamiento del terruño, como a la imposición cultural y a la descripción esquemática de sistemas complejos con propósitos analíticos o de reflexión, como el de este escrito.

La dicotomía *local - global* o bien *aislamiento - contacto* aún persiste en mi continente: es una de las características del mundo de la creación sonora Latinoamericana y esta ligada a la colonia como hecho histórico y como trauma de masas. Tal dicotomía es virtualmente inexistente en Alemania.

Creo que es necesario renovar la discusión sobre los términos en que se definen estas diferencias para permitirnos identificarnos a los latinoamericanos más dúctilmente entre nosotros mismos sin que ello nos comprometa a tomar partido entre el patriotismo latinoamericano a la José Martí y Simón Bolívar y la globalización *ad libitum*, a la Bill Gates y Steve Jobs.

Los factores que definen estas diferencias, tal como los concibo, no están relacionados con una idealización contemporánea de *identidad*, *raíz* y *pertenencia* como conceptos demagógicos o retóricos de fusión filosófica, sino con hechos históricos bien documentados que apuntaron en su tiempo, por el contrario, hacia a la destrucción de la identidad y la pertenencia con una clara intensión de *desintegración* filosófica, y que se han enfrentado históricamente con la resistencia de las masas latinoamericanas a la hegemonía, el deseo de una independencia del continente y el desacato intelectual de la inteligencia latinoamericana. En breve: los factores que definen nuestras diferencias tienen que ver mayormente con la colonización como trauma de masas, no con la idealización patriótica.

No obstante estas manifestaciones de resistencia, parecería a veces que la palabra “Latinoamérica” empieza con “L” porque el asta de la letra apunta hacia el norte, hacia Estados Unidos, y el pie hacia Europa. A este hecho a contribuido el capitalismo salvaje, el

Badezimmerarmatur werden zum identitätsstiftenden Moment.“ Véase también la entrevista con Salver, Daniel, entrevista de la RBB sobre la identidad alemana.

http://blog.rbb-online.de/roller/abendschaublog/entry/die_deutschen_und_ihre_identität

⁴ Burbank, Hillary, “German National Identity: Patriotism and Stigma”: “...many Germans perceive a strong national and international norm against any expression of German patriotism. In the wake of two world wars and the Holocaust, a threefold stigma against German nationalism as militaristic, extremist, and ethnocentric has developed. While taboos against nationalism do not necessarily proscribe patriotism, recent controversies reveal that many Germans blur this distinction. In fact, a prominent politician’s March 2001 comment that he was “proud to be German” drew massive criticism and ignited a debate that stretched on for months and focused national attention on German patriotism (Bruning, Krumrey, Opitz, & Stock, 2001).

<http://surj.stanford.edu/archives/2003-05GermanNational.html>

neoliberalismo y la globalización del consumo de las clases medias, recetas “occidentales” magistralmente aplicadas por un buen número de gobiernos latinoamericanos. Resultado: somos racistas con nosotros mismos y muchos de nosotros, latinoamericanos, desdeñamos nuestra historia y cultura original (o lo que queda de ella) como válida o, en el mejor de los casos, la consideramos como un trauma a ser superado.

La necesidad de una identidad latinoamericana en términos musicales es quizá un asunto interesante pero innecesario. Sin embargo, sólo sugiero una analogía: si el idioma español latinoamericano es uno de los idiomas más ricos y dúctiles del planeta es precisamente gracias a la mezcla y modulación de visiones distintas pero con historias comunes. Si la idea de una identidad Latinoamericana es necesaria, ésta debe estar basada en la libertad de elección entre la compleja mezcla de opciones que nos ofrece el mundo actual, y entre estas opciones debe estar considerada la opción latinoamericana.

En este escrito la palabra “colonización” se circunscribe a las invasiones de las potencias española, portuguesa, francesa e inglesa de los territorios americanos virtualmente desconocidos por los europeos hasta 1492. Mi propósito no es discutir en términos morales y políticos acerca de la colonización del continente americano, sino establecer las consecuencias que este proceso colonizador impone, ha impuesto e impondrá en la música latinoamericana como factores que definen nuestras diferencias. Sin embargo, en la medida en que las razones de la colonización no fueron precisamente musicales, sino basadas en la explotación económica, la destrucción cultural y la imposición filosófica, es de esperarse que estas diferencias entre compositores tengan una relación de origen con estos aspectos.

2. Definiciones para establecer diferencias

Colonialismo y composición musical (conceptos aparejados en este artículo casi a fuerza) son dos símbolos opuestos: el primero se refiere a la sujeción, la explotación económica y la imposición cultural hegemónica de una fuerza “superior” sobre territorios más “débiles”, y la otra se refiere al ejercicio de una libertad relativa basada en la diversidad y codificación de pulsiones creativas, entendidas éstas en su sentido más amplio. Detallo sobre los dos conceptos:

2.1. Colonialismo

México fue colonia de la Corona Española durante 316 años (después fue una especie de sub-protectorado francés durante otros 28, hasta que se selló burocráticamente el documento que lo definía como un país “independiente”, en 1836)⁵. Sin embargo, en la práctica, las estructuras económicas, culturales y filosóficas de la colonización española subsistieron por largos años en mi país. No fue sino hasta un poco antes 1910, año del inicio de la Revolución Mexicana, cuando México empezó a preocuparse por una identidad propia, revelándose contra las estructuras colonialistas para definir su propia historia, su proyecto de país.⁶ Este proceso inició sólo 46 años antes de mi nacimiento y 98 años antes del nacimiento de un supuesto futuro compositor mexicano, en 2008. Los ciclos históricos no se asimilan tan rápido en una sociedad.⁷ Las consecuencias del colonialismo en México forman parte de mi persona quizá más de lo que me

⁵ Stanley, J., Barbara H. Stein, *La herencia colonial de América Latina*, Siglo XXI editores, México 1978.

⁶ Sin embargo, el proyecto de país soñado por los teóricos de la Revolución Mexicana nunca se llevó a cabo. La revolución se institucionalizó. Para más información ver Gilly, Adolfo *La Revolución interrumpida: México, 1910-1920: una guerra campesina por la tierra y el poder*. (Edit. El caballito, 1971, México), entre otras obras.

⁷ Por ejemplo: la unificación alemana está por cumplir 20 años y los Ossies (alemanes de la RDA) siguen siendo “ossies”. Veinte años es la mitad del tiempo entre la revolución mexicana de 1910 y mi nacimiento, en 1956.

imagino, mezcladas entre el trauma, la asimilación y la nostalgia (muy parecidas a la de los alemanes del Este en tanto un fenómeno asociado a la destrucción y desintegración del sentido nacional, de la idea de país).⁸ Así, por un lado me puedo considerar un compositor colonizado y por otro, un compositor asimilado en una identidad nacional propia, si ésta existe. Pero también soy un compositor global.

En mi caso, el término global tiene una connotación de nostalgia más que de libertad. Ser global como mexicano me permite lo que la colonia nunca me permitió: integrarme a una visión donde el contacto entre culturas no es traumático, por ser voluntario y auto-consciente. De ahí viene la nostalgia: quiero ser conquistado pero a la vez quiero conquistar, alcanzar. Es la nostalgia en su sentido más profundo (y no los hermosos ritmos latinoamericanos convertidos en clisés exóticos en Latinoamérica y en Europa), la característica de la música Latinoamericana: la nostalgia se destila en casi todos los estilos, los títulos de obras y mucha de la música latinoamericana clásica (¿nacionalista?) y contemporánea. Es la nostalgia de los compositores que no pueden ser como antes (realmente “indígenas”), o de los compositores que extrañan no poder ser como otros (realmente “occidentales”). Es una nostalgia de largo alcance en los tiempos pasado y futuro: por ello su único origen puede ser el trauma de masas que ocasionó la colonización.

2.2. Composición

El término composición se refiere en general al proceso de codificación de pulsiones creativas sonoras codificadas en una partitura para sus posteriores reproducciones. La composición musical se entiende en general como un proceso individualista ligado a la idea de autor.

Este concepto no existía en América antes de la llegada de los europeos. Es por tanto, en México y Latinoamérica, una consecuencia de la colonización y un concepto relativamente nuevo en nuestro continente, por más que se haya estudiado en nuestras academias colonizadas.

Si bien en Mesoamérica existían los *Cuicacalli*, escuelas de música y danza (amarre epistemológico entre la academia y el arte, igual que en Europa), no se sabe sobre la existencia de notación musical original mexicana. Se sabe que la creación artística en comunidades milenarias o tradicionales era una actividad colectiva. La idea de compositor no se menciona en ninguna fuente sobre la historia del México viejo. Ambas cosmovisiones del quehacer musical (estilo europeo y estilo mesoamericano) las experimento en carne propia, en mi propia obra.

3. Factores que definen las diferencias

Estos factores están divididos en dos tendencias:

Percepción sonora y poder del símbolo	3.1 El terruño sonoro 3.2 El sentido del símbolo literal
Colonia como trauma de masas	3.3 Sentido de masacre y destrucción de lo propio. Aislamiento y soledad. 3.4 Sentido de la diversidad 3.5 Sentido de la obediencia, la dependencia y la sujeción

3.1 Terruño sonoro: El terruño sonoro es un sistema complejo y por ello difícil de definir. Se compone de todas las influencias sonoras que parcialmente transforman y conforman a una persona, o a una sociedad. Defino dos estratos para el terruño sonoro: las *influencias*

⁸ Sobre nostalgia ver: Scanlan, Sean <http://www.uiowa.edu/~ijcs/nostalgia/nostint.htm> y otros ensayos sobre trauma y asimilación. *Iowa Journal of Cultural Studies*.

abundantes, que nos inundan con su energía propia, y las *influencias veladas*, que nos procuramos en nuestro afán de conocimiento. Las *influencias veladas* guardan relación con la academia y con la curiosidad llana o congénita (que se despliega normalmente en ámbitos más amplios que la curiosidad académica).

Ambas influencias se derivan de una asimilación sonora histórica y cultural en un proceso similar al aprendizaje del lenguaje desde la infancia. El terruño sonoro es un factor que diferencia a compositores contemporáneos de orígenes geográficos y culturales distintos. Mi música por ejemplo tiene relación con mi terruño sonoro, relación que abordo desde tres dimensiones:

<i>La dimensión acústica:</i>	— Los sonidos naturales de México y sus evoluciones particulares en el espacio y el tiempo. ⁹ — Capas sonoras diversas y simultáneas, típicas de México. ¹⁰
<i>La dimensión cultural</i>	— Los sonidos de la gente en México y sus evoluciones en el tiempo. ¹¹
<i>La dimensión musical:</i>	— Sentidos de estructuración, afinación y temporalización aprendidos en la academia. — Sentido del <i>detuning and detiming</i> . ¹²

3.2 Sentido del símbolo literal

El simbolismo europeo tuvo en su existencia breve dos vertientes artísticas paralelas que se retroalimentaron filosóficamente: la música y la literatura. Por una parte Mallarmé y Verlaine, entre otros, consideraban a la música sobre todas las artes y usaron recursos constructivos musicales para adecuarlos en su obra como herramientas retórica y poética. Por otra, diversos compositores se inspiraron en la literatura simbolista para escribir sus obras. Cuando Debussy pidió permiso a Mallarmé para musicalizar “*L’après-midi d’un faune*” Mallarmé le contestó: “¡Pensé que eso yo ya lo había hecho!”¹³ Como tal, el simbolismo en la música latinoamericana no fue sino una simple transferencia estética, no filosófica, que fluyó sin grandes consecuencias por medio del impresionismo.

Sin embargo, existe un “simbolismo” latinoamericano. Los compositores latinoamericanos tienen la tendencia a representar simbólicamente y musicalmente su realidad a través de un simbolismo personal, ligado de tal modo a sus experiencias y contextos que he de llamarlo

⁹ Por ejemplo: los relámpagos mexicanos se despliegan sonoramente en un espacio mayor que los relámpagos alemanes, lo que resulta en una percepción sonora en el espacio y en el tiempo más acentuada. En México, los últimos rayos de una tormenta suenan distintos que los primeros que la anuncian. Las dimensiones espaciales de estos fenómenos naturales son enormes en México y no las he escuchado en Alemania. Como compositor, he extrapolado esta dimensión acústica con mi proyecto de redes de árboles sonoros. www.the-tilt.com

¹⁰ Los mexicanos tenemos una tendencia enfermiza a aparear y traslapar capas complejas y simultáneas de sonidos. En las fiestas populares podemos oír cuatro juegos pirotécnicos simultáneos junto a treinta sistemas de sonido, junto a unos cuantos grupos de música que tocan simultáneamente en un radio menor de 200 metros, sumados a los gritos y aspavientos de la gente. Jamás he escuchado algo parecido en Alemania. Como compositor, he extrapolado esta dimensión acústica con piezas como *La Pasion Según la Gente*. www.carlos-sandoval.de/passion/index.htm y otras.

¹¹ México es un país culturalmente complejo y el sonido mexicano lo es también. Mi país ruidoso y caótico. Alemania, por su parte, es un país silencioso; y cuando es ruidoso, el cúmulo acústico es más predecible, más ordenado, más identificable.

¹² Son términos relacionados con una manera de entender las dimensiones de altura y tiempo en música. La música tradicional de México se despliega en espacios de alturas musicales que no tienen relación con un sistema de afinación específico, como el temperado igual. Tampoco hay una preocupación por la sincronía musical como en Europa. Aún con la influencia europea, diversas culturas musicales mexicanas superponen su sentido no regulado de alturas y tiempo al europeo heredado. Hay una razón mucho más profunda que el aspecto técnico (“estos músicos son imprecisos: lo relevante es lo que intentan decir, no lo que dicen.”) que pregona Simha Arom en su colonialista “Teoría de la relevancia”. (Arom, Simha, *African polyphony and polyrhythm, musical structure and methodology*). Esta idea de *detuning and detiming* requiere de estudios más profundos y definiciones más completas. Sin embargo, puede escuchar algunos ejemplos en www.carlos-sandoval.de/sketches/003/index.htm (Con anotaciones en Inglés)

¹³ Sieburth, in Hollier, p. 796, citado en <http://science.jrank.org/pages/11377/Symbolism-Symbolism-Music.html>

simbolismo literal. El simbolismo literal de la música latinoamericana, a diferencia del simbolismo Europeo, se despliega en varios niveles retóricos: ya sea a partir de los títulos de las obras o a través del uso de construcciones sonoras que representan símbolos, más que pulsiones, o a través de los instrumentos musicales usados como símbolos culturales. En la música latinoamericana es más evidente la tendencia a convertir realidades y fantasías en símbolos. Esto es, la retórica musical latinoamericana es una retórica simbólica. Este aspecto del simbolismo literal de la música latinoamericana requiere de una investigación más profunda. Es peligroso generalizar especialmente en música. La menciono aquí superficialmente porque he percibo a lo largo de los años y a través de obras diversas, que es un factor de diferencia entre los compositores europeos y los latinoamericanos.¹⁴

3.3 Sentido de masacre y destrucción de lo propio. Aislamiento y soledad.

El enorme territorio conocido hoy con el nombre de América no brotó de la mar envuelta en violentos remolinos, en el siglo 15, por generación espontánea, dentro del cerebro afectado de Cristóbal Colón. Este territorio estaba habitado por entre 70 y 100 millones de personas que hablaban alrededor de 1,750 idiomas distintos.¹⁵ Actualmente (y no olvidemos la masacre de locales que redujo la población al 5%, a un ritmo escalofriante de aproximadamente 2,079 personas al día, de 1492 a 1628, cantidad que supera incluso a la maquinaria Nazi en un 35%, aproximadamente, con “sólo” 1,537 personas diarias)¹⁶ actualmente, decía, sobreviven en nuestro continente cerca de 56 familias idiomáticas y 73 idiomas. No menciono la diversidad musical latinoamericana porque haría de este texto un catálogo de 700 páginas, dedicado sólo a Brasil, México y Venezuela. Considerando los niveles de destrucción cultural en los tiempos de la colonia —destrucción que por sus niveles de masacre y arrasamiento no tiene equiparable histórico— la diversidad cultural en Latinoamérica es sorprendente. México, por ejemplo, sigue siendo —como siempre lo fue— un país de naciones con su propia cultura culinaria, sus propios perfiles sociales altamente identificables y en algunos casos sus propios idiomas, y desde luego su propia música. Los mexicanos, a diferencia de los alemanes, fuimos y aún podemos ser extranjeros en nuestro propio país por razones culturales, raciales o económicas.

Sin embargo, no obstante esta diversidad, los latinoamericanos tenemos un enorme talento para la soledad. La soledad latinoamericana resulta de la destrucción de lo propio, entre otros factores.¹⁷ Este sentimiento de soledad, del que nos hablan magistralmente Márquez, Paz y

¹⁴ Sin embargo, puedo dar un ejemplo: en una obra de Gabriel Brinčić (Chileno) para ensamble y video, el compositor prefirió proyectar imágenes de pintura figurativa simbólica como fuente de inspiración de su música. Un compositor europeo tendería a la integración de imágenes abstractas como parte de la estructura misma de su música.

¹⁵ Sherzer, Joel. (1991). "A richness of voices." In Alvin M. Josephy, Jr., (ed.), *America in 1492: The World of the Indian Peoples before the Arrival of Columbus*. New York: Knopf. pp.251-275; 445-449. Campbell, Lyle. (1997). *American Indian Languages: The Historical Linguistics of Native America*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁶ Son cifras aproximadas. La discusión y la falta de datos estadísticos comprobables hace de la cifra casi una especulación. Sin embargo, basado en fuentes y discusiones diversas, calculo la población del continente, antes del arribo de Europa, en unos 70 a 100 millones habitantes de los imperios Inca, Maya y Mexica. El cálculo de Standard, (apoyado por Kirkpatrick Sale, Ben Kiernan, Lenore A. Stiffarm y Phil Lane, Jr.) habla de 25 millones sólo en la meseta central de México (Standard, David: *American Holocaust*). En estas cifras no se consideran los habitantes del resto del continente, ni se divide el índice de mortandad entre víctimas de violencia directa y víctimas de enfermedades europeas) Se dividieron años de 12 meses, de 4 semanas y de 7 días y se dividió la cantidad de víctimas entre los días resultantes.

¹⁷ *Cien años de soledad* de García Márquez, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, son las obras paradigmáticas sobre la soledad en Latinoamérica. “Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.” Márquez, García Gabriel “La Soledad de América Latina”, discurso premio Nóbel de la paz, 1982. www.elforjista.unlugar.com/la-soledad-de-america.htm

Rulfo, se ha asociado erróneamente a la idea de aislamiento. Del aislamiento que resulta de ser ignorado por el entorno, como resultado de la sumisión o de la soberbia. Pero si la música contemporánea latinoamericana sufre una patología, ésta no es el “aislamiento” sino la sumisión y con ella la ingenuidad y el orgullo. Por ejemplo: Alejo Carpentier afirma que el compositor brasileño Héctor Villalobos, comparado con un compositor europeo, “surge de la nada”, “es natural”, “no tiene antecedentes”, “fue un accidente”.¹⁸ Carpentier aplica la misma metodología para comparar dos procesos históricos distintos. Su idea de que existen patrones históricos arquetípicos expresados en términos de módulos cognoscitivos hace que Carpentier conciba, repita o elabore internamente sus representaciones históricas a partir de una información unilateral, decodificada y externa.¹⁹ Carpentier nos habla de un desarrollo histórico lineal de la música europea que metodológicamente no debería ser aplicado a Latinoamérica. En su enfoque, el escritor no demuestra sino una profunda y bien disfrazada sujeción a la hegemonía, a niveles cognoscitivos profundos. Según él, el desarrollo del arte musical latinoamericano parece partir de implantes y generaciones espontáneas, no de una cadena propia de desarrollos compartidos.

La historia de la música contemporánea latinoamericana debe ser concebida a partir de procesos anidados en sí mismos, esto es: las mismas células madre de tiempo deben de dar origen a un organismo propio, capaz de describirse históricamente a sí mismo.

Por otro lado, la ingenuidad, el orgullo y el aislamiento como patologías latinoamericanas son claros cuando no podemos reconocer que las nuevas generaciones de músicos y compositores latinoamericanos se *integran* a las últimas corrientes de manipulación sonora europea. Latinoamérica sigue dependiendo de los desarrollos tecnológicos y académicos europeos, estadounidenses y asiáticos. Este hecho tiene consecuencias enormes en la definición de una identidad musical latinoamericana, aún víctima del arrasamiento cultural, pasado y contemporáneo, acentuada por la globalización del consumo.

El amor por el arte como despliegue civilizador fue una realidad apabullante en América hasta antes de la conquista. Se sabe que la integración entre arquitectura, escultura, pintura, música, religión, idea de los espacios externo e interno como vehículos de sublimación, entre otras manifestaciones, formaban parte de un todo orgánico asociado al ritual, a la salud, a la muerte y al sentido de colectividad, incluso a un niveles más profundos que en Europa. El arrasamiento fue brutal: no sólo introdujo la idea de propiedad y desarrollo individualista (ausentes en las naciones Náhuatl, Tlaxalteca, Tolteca, Huasteca, Totonaca, Mixteca, Mixe, Seri, Tlapaneca, Chinanteca, Maya, Guarijía, Mixe, Chontal y Zoque, sólo por mencionar algunas naciones en el México medio), sino que destruyó el tejido social basado en la ausencia de propiedad privada y vida comunitaria en sus partes más sensibles. Actualmente, la función del arte en Latinoamérica como factor de cohesión y desarrollo social y cultural es prácticamente inexistente (con excepción de Cuba y Venezuela). Los gobiernos latinoamericanos no asignan presupuestos ni definen políticas para la educación musical de compositores, músicos incipientes y público cautivo. Por ello, muchos compositores latinoamericanos se inspiran o asilan en el modelo europeo: unos componiendo como Europeos en su país y otros emigrando a Europa. De nuevo los sentimientos de destrucción de lo propio, aislamiento y soledad, enfrentados a los

¹⁸ Carpentier, Alejo, “La hora actual de la música en América Latina”, en *América Latina en su música*, Siglo XXI editores, México, 1977. “En más de diez siglos de Música europea no hay misterios ni accidentes (...) Los compositores europeos que más presumieron de revolucionarios se apresuraron siempre (...) a demostrar que tenían antecesores en siglos pasados, buscándose abuelos a veces en el mismo Medioevo.” (...) [Villalobos] el maestro brasileño, en cambio, es una fuerza natural que irrumpe en el panorama artístico del continente si que nada anunciase su llegada”.

¹⁹ Sandoval, Carlos, “Imaginación, análisis y postmodernismo” *Arterlugio*, 2002 y *Pauta*, 2005 (versión revisada).

sentimientos de diversidad, creación y talento son fuerzas contradictorias y crueles, pero constructivas y poderosas que impactan profundamente en la producción musical latinoamericana. En este aspecto lo acepto: soy diferente a un compositor alemán.

3.4 Sentido de la diversidad

La diversidad latinoamericana tiende al caos: está relacionada con el contacto complejo entre culturas locales y remotas, en el tiempo y en el espacio. La diversidad europea, por su parte, es sistémica: se relaciona con una estructura que emplea canales diversos de comunicación para transmitir de manera más eficiente un mensaje, un impulso, una pulsión. La diversidad europea funciona más como un ecosistema que tiende al equilibrio (léase “Unión Europea” y su idea asociada al mono-culturalismo, por ejemplo). La diversidad latinoamericana por su parte funciona más como una acumulación temporal de hechos —voluntaria o no— fuera de control.²⁰ La diferencia aquí, aplicada a la música latinoamericana, es que en Latinoamérica se aplican indistintamente, en estos tiempos, ambos enfoques de diversidad: sistémica y caótica

La definición de una identidad musical latinoamericana debe estar fundada en el hecho de que “identidad” para un latinoamericano es la posibilidad de ejercer el derecho de ser lo que se quiera. No hablo de una identidad amorfa, sino basada en la libertad de elección. Si los latinoamericanos debemos insistir en definir nuestra identidad debemos sólo recordar que esta identidad, una vez definida, será inasible, indefinible. Desde mi punto de vista no hay mejor condición para ser un compositor contemporáneo. La libertad de elección cultural en Latinoamérica debe ser la base para la definición de una identidad indefinible, inasible. La palabra *identidad*, usada y abusada hoy día como discurso retórico, es sólo un espasmo, una reacción muy modesta contra la corriente homo cultural que nos impone la globalización con propósitos de consumo de las clases medias.

3.5 Sentido de obediencia, dependencia y sujeción

Si Latinoamérica fue víctima del colonialismo del siglo 16, también lo fue del imperialismo del 19. Y ahora lo es de la globalización y el capitalismo salvaje del 21. El siglo 19, sin embargo, sigue imponiendo su sello al rojo vivo en la academia musical latinoamericana, la vaca grande. La expansión mundial del capitalismo monopolista del 19, que se repartió y arrasó África y Latinoamérica en su sed de materias primas, vino acompañada también de un monopolismo cultural. La exaltación científica y técnica adquirió perfiles violentos, intolerantes y racistas, acentuadas por la presencia de la cultura europea a través de “la personificación de artistas que se pusieron al servicio de la marcha imparable del progreso”.²¹ La soberbia y la expansión vinieron acompañadas de monopolios musicales basados en instituciones y personalidades agigantadas que se asemejaban a la torre *Eiffel* (uno de los símbolos paradigmáticos del progreso y el dominio de la naturaleza de finales del siglo 19) no tanto por su belleza como por su exageración y la intrínseca humillación a la arquitectura parisina.²² Así, las

²⁰ Para más referencias, puede consultar el excelente artículo sobre multiculturalismo de Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Multiculturalism>

²¹ Salvetti, Guido, *Historia de la Música, EL siglo XX, Primera parte*. DGE Turnier Libros, CONACULTA, México-Madrid, 1999.

²² Charles Gounod, Guy de Maupassant, Alexandre Dumas junior, François Coppée, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Verlaine, Maupassant y otros artistas protestaron airadamente por la construcción de la torre Eiffel en el corazón de París. “To comprehend what we are arguing one only needs to imagine for a moment a tower of ridiculous vertiginous height dominating Paris, just like a gigantic black factory chimney, its barbarous mass overwhelming and humiliating all our monuments and belittling our works of architecture, which will just disappear before this stupefying folly. And for twenty years we shall see spreading across the whole city, a city shimmering with the genius of so many centuries, we shall see spreading like an ink stain,

masas europeas y latinoamericanas “fueron manipuladas con los nuevos instrumentos culturales y con la grandiosidad de las obras”²³ a través de orquestas enormes, directores geniales, brutales y despeinados, óperas pomposas y amaneradas con sus divas insoportables, editoras musicales de poder ilimitado y contenidos académicos auto-contenidos que ignoraron contextos locales,

De manera sorprendente, en el siglo 21 las academias latinoamericanas (y muchas de las europeas), siguen aún las pautas del 19: en Latinoamérica hay que estudiar contrapunto estricto y “analizar” a Schubert y Mozart como condiciones *sine qua non* si se quiere hacer una carrera de composición.

Si el mismo desplazamiento del *tiempo referencial* (esto es, la cantidad de historia que un estudiante debe tragarse para que su formación técnica sea completa) se aplicara a una escuela de música de Londres en 1790, los estudiantes tendrían que aprender técnicas de composición de 1640. No se oye mal, pero sucede que el desarrollo de la música se ha acelerado a tal grado, que a partir de la segunda mitad del siglo 20 se puede hablar de “micro-siglos” dentro de un mismo siglo, y a finales del 20, de “nano-siglos”: compositores que crearon universos musicales virtualmente aislados por esferas de una creatividad enorme. El desarrollo de la música se ha acumulado en el tiempo de manera progresiva y espectacular. ¿Por qué se debe estudiar el 18 y el 19 como un paradigma de la música? ¿Por qué los músicos aceptan este hecho como consumado, *de facto*? Porque existe un sentido profundo de obediencia, de dependencia y de sujeción a la hegemonía.

La gravedad del problema radica, sin embargo, no tanto en este hecho (en realidad podemos sobrevivir analizando a Shubert y a Mozart) como en la ignorancia casi total de la Música latinoamericana como una fuente independiente y original de herramientas poéticas y pedagógicas. Los compositores aprenden a obedecer y copiar, antes que a inventar e identificar sus propios mundos sonoros. Henry Cowell lo dijo mejor: “Esperamos que llegará un día en que los bien cultivados músicos de Yugoslavia basarán su estilo musical en su propias bases, en vez de tratar de adaptar sus ricas melodías sobre armonías basadas en libros escolares europeos”.²⁴ Este sentido estrecho de dependencia, obediencia y sujeción a Europa sigue siendo otro factor de diferencia que se expresa, llanamente, a través de la ausencia de un amarre académico y epistemológico entre investigación original y creación. El costo para la música latinoamericana es enorme y marca también una enorme diferencia con Europa.

Mientras los políticos latinoamericanos sigan colgando estampitas de París en sus aposentos, sigan escuchando a Beethoven y a Wagner en sus oficinas y sigan hablando de “identidad”, “raíces” e “indígenas” como recursos retóricos y demagógicos, no habrá posibilidades para un desarrollo sostenible original latinoamericano como un todo, integrado en el tejido social. El desarrollo musical de un país no puede residir solamente en el talento de sus compositores. La música es más que eso. Se requiere de proyectos nacionales de apoyo a las expresiones artísticas y la formación de nuevas generaciones desde la base.

the odious shadow of this odious column of bolted metal”. (Protests against the tower of monsieur Eiffel) “The tower stirs debate and controversy”. <http://www.tour-eiffel.fr/teiffel/uk/documentation/dossiers/page/debats.html>

²³ Salvetti, Guido, *Historia de la Música, EL siglo XX, Primera parte*. DGE Turnier Libros, CONACULTA, México-Madrid, 1999.

²⁴ Cowell, Henry, “Yugoslav Folk Music”, *The Living Age*, CCCLI/1/4443, 1936, pp. 351-52. Citado por: Saylor Bruce, *The writings of Henry Cowell, a descriptive bibliography*, ISAM monographs, 7, 1977.

Conclusión

No todo en Latinoamérica es, sin embargo, dependencia, subdesarrollo, retraso económico, polarización social, trauma de masas y ausencia de recursos de toda índole para los compositores. No he pretendido presentar a Latinoamérica como una víctima, sino como un continente complejo y rico que, si bien sufre y ha sufrido las embestidas de los poderes hegemónicos anglosajones, también ha mostrado una vitalidad y una creatividad enormes.

La misma resistencia y desacato que algunos artistas europeos manifestaron contra la imposición de la hegemonía decimonónica puede verse en Latinoamérica y Europa hoy en día. La música latinoamericana sigue mostrando una clase y una inventiva espectaculares. El florecimiento de nuevas obras y nuevos compositores es, al menos en México y otros países latinoamericanos, impresionante. El contacto con el mundo se ha incrementado a todos los niveles, abriendo posibilidades y nuevas visiones que han retornado y enriquecido a nuestro continente.

Cuando dejemos de depender de los juicios y reconocimientos de Europa para afirmarnos como un continente poderoso artísticamente; cuando aprendamos a reconocer nuestro entorno como una fuente poética, Latinoamérica cerrará sus venas musicales abiertas. ¡Ojala que el calentamiento global nos lo permita!

Berlín, Julio de 2008