

ATRILES

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
AÑO 3 N° 5 - Marzo de 2014 -

ATRILES

*Después del silencio, lo que más se acerca a expresar
lo inexpresable es la música*

Aldous Huxley



**REVISTA OFICIAL DEL
INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA
"JOSÉ HERNÁNDEZ"**

AÑO 3 N° 5
MARZO de 2014

Director
Lic. Julio C. Vivares

ATRILES - Nº 5 – MARZO de 2014

Revista del Instituto Superior de Música "José Hernández"
Dependiente de la Secretaría de Educación
De la Municipalidad de Vicente López
Provincia de Buenos Aires. Argentina.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Julio César Vivares
Secretaria: Alejandra Dante

Diseño de Página Web: Rubén Yazzi

Colaboran en este número:

Julio C. Vivares
Verónica Murray
Claudia Pibernat
Mariana Manteiga

ATRILES es una publicación electrónica de acceso libre y gratuito. Tiene como principal objetivo difundir material cultural y de investigación dentro del campo de la música, del arte y de la educación en general.

Las opiniones vertidas en los artículos de ATRILES es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Se permite la difusión del material expuesto bajo expresa mención de esta fuente y de sus autores.

ATRILES, en su fase de divulgación académica, estimula la publicación de trabajos orientados a:

1. la discusión de problemas teóricos, metodológicos y epistemológicos vinculados al campo de la música, de la educación y del arte en general;
2. la música y a su vinculación crítica con las nuevas tecnologías;
3. informar sobre la actualidad en cuestiones de problemas socio-culturales en la enseñanza y práctica docente;
4. recoger experiencias y propuestas áulicas artístico-musicales dentro de los diversos niveles y áreas de la educación;
5. la presentación crítica del modo en que, históricamente, se ha producido, desarrollado y circulado el conocimiento musical.

INFORMACIÓN

Juan Bautista Alberdi 1294 – Olivos –
Provincia de Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar
Web: www.ismjh.com

INDICE

EN PRIMER PLANO: DOS COLOSOS DE LA ÓPERA -4-

SOBRE LA AUDICIÓN CONDICIONADA -5 a 13-
Julio César Vivares

REFLEXIONES SOBRE MÚSICA ACADÉMICA ARGENTINA
FORMA Y ENTRELUGARES EN EL NACIONALISMO MUSICAL -14 a 19-
Verónica Murray

NUESTROS MAESTROS -20-
Claudia Pibernat

LA PALABRA EN SILENCIO Y SU VERDAD -21 a 23-
Mariana Manteiga

CRÓNICAS ÁULICAS I: BIENVENIDO JOHN -24 a 27-
Julio César Vivares

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS -28-

AUTORIDADES MUNICIPALES DE VICENTE LÓPEZ

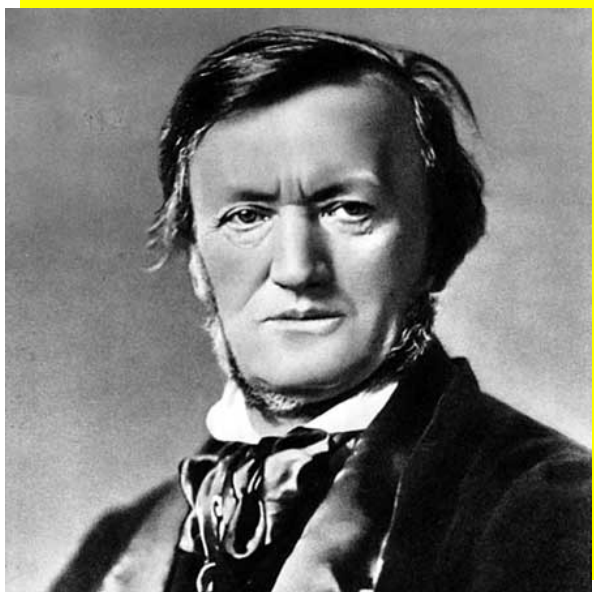
Intendente
Sr. Jorge Macri

Secretario de Educación
Dr. Ludovico Grillo

Directora de Educación Terciaria y No formal
Sra. Susana de Latorre

RetRatos

EN PRIMER PLANO: DOS COLOSOS DE LA ÓPERA



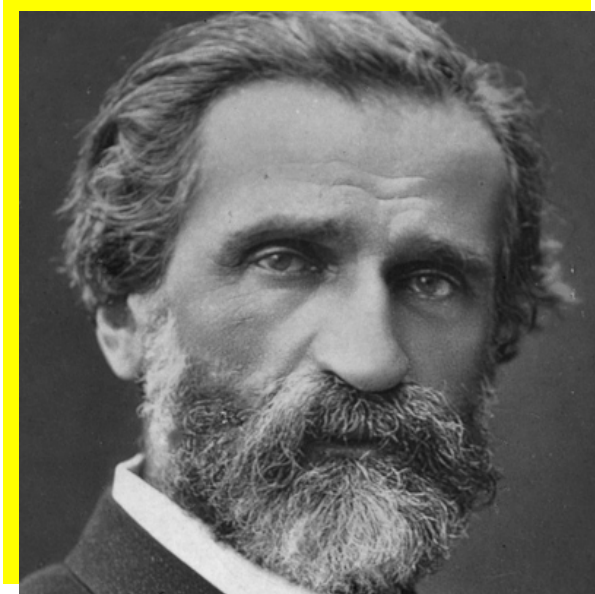
"En todo el campo de la ópera no se halla nombre más grande que el de Wagner. La revistió de nueva vida, le enseñó a transmitir un nuevo mensaje; y los ecos de su voz han de perdurar no sólo en su propia obra sino en los días venideros".

W. H. Hadow

WILHELM RICHARD WAGNER
(Leipzig, Reino de Sajonia, Confederación del Rin, 22 de mayo de 1813 – Venecia, Reino de Italia, 13 de febrero de 1883)

"Verdi fue el último héroe de la ópera italiana. Con él termina el linaje que inició Monteverdi".

Paul Henry Lang



GIUSEPPE FORTUNINO FRANCESCO
VERDI
(Le Roncole, Busseto, 10 de octubre de 1813 – Milán, 27 de enero de 1901)

SOBRE LA AUDICIÓN CONDICIONADA
(Crónicas para la reflexión crítica)

Lic. Julio C. Vivares*

Enero de 2014

*"Vivimos en un mundo de sordera
donde ya nadie escucha..."*MOEBIUS
(Film argentino)

PRELIMINAR

El presente escrito forma parte de una serie interrelacionada y complementaria sobre la escucha¹ y fue concebido – siguiendo el criterio de los anteriores – con el propósito de que actúe como disparador para la reflexión crítica tanto de docentes, como de estudiantes o de aficionados interesados en la educación musical en particular y en la educación en general.²

INTRODUCCIÓN

El siglo XX albergó y fue estimulante para el advenimiento de distintas escuelas musicales, tendencias, teorías y corrientes de pensamiento estético que ofrecieron y ofrecen al músico (compositor, intérprete, director, pedagogo) múltiples posibilidades de expresión. Una gran libertad para la experimentación y para la creación caracterizó el arte del siglo, a la vez que afectó, mediante acciones disruptivas, todos los *parámetros* musicales de la tradición occidental, cuyo resultado final objetivo fue, sin duda, la ampliación del universo acústico hasta límites insospechados. Atonalismo, dodecafonismo, serialismo, serialismo integral, aleatoriedad, microtonalismo, concretismo, música electrónica, electroacústica, estocaica, minimalismo, etc. dan clara cuenta de ello.

Este ensanchamiento sonoro puso decididamente en cuestión la escucha del discurso musical, produciendo un cisma en los oyentes-consumidores. Es en tal sentido que todo aspirante a "profesional" de la música, en cualquiera de sus campos y especialidades, debiera estar interesado en interrogarse seriamente sobre alguna de las siguientes cuestiones: ¿Cómo escuchamos? ¿Qué mecanismos psicológicos y culturales intervienen en la escucha general y en la musical? ¿Es la escucha meramente una traducción de lo que deseamos escuchar? ¿Cómo actúan las capas de nuestro condicionamiento en el escuchar?³

La idea de que la música significa o representa algo, en general cuestiones extramusicales, está fuertemente instalada en lo social, aún dentro de la conciencia de los propios músicos. Así las obras se suelen "escuchar" a través del prisma que le atribuye connotaciones históricas, políticas,

* Docente. Compositor. Director del Instituto Superior de Música "José Hernández". © by Julio C. Vivares. Enero de 2014.

¹ Ver Revista Atriles Nros. 3 y 4 (*"Sobre el desarrollo de la audición en Nivel Superior"* y *"Consideraciones sobre los tipos de oyentes"*)

² Somos conscientes que la temática de la escucha es multidimensional y polisémicas, y puede provocar reflexiones en otros campos del saber y del vivir, distintos al musical. Si ello ocurre se verá doblemente compensado nuestro esfuerzo.

³ Por escuchar no nos referimos al mero acto de oír como consecuencia de contar con el aparato auditivo sano, sino al vuelco decidido de la energía de la atención al universo sonoro que nos rodea.

culturales, etc., como si los sonidos no bastaran por sí mismos para expresar, en el ahora, todo el contenido de la música y ésta necesitara sumisa, el apoyo o complementación de otros campos que la justifiquen.⁴

No faltan tampoco dentro de este panorama quienes inmersos en cuestiones literarias o filosóficas intentan acoplarlas al arte de los sonidos.

"...Comúnmente existe la idea de que la música expresa algo, de que la música tiene un "contenido", de que "la música habla", transmite algo. Todas estas opiniones parten de la suposición de un "mensaje" para usar este término como si la música fuera una botella en la que se encuentra algo contenido, claramente definible y de forma sustancial o material".⁵

Bajo esta concepción generalizada - producto quizá de considerar la música como un lenguaje cuando sólo puede ser metáfora del mismo - se suele abordar la escucha musical. Pero escuchar no es interpretar, ni asignarle una significación arbitraria a la música ni a los sonidos, ya que de hecho cabrían tantas interpretaciones como oyentes.⁶

Se cuenta la historia de un famoso concertista de piano que en cierta ocasión tocó una disonante pieza contemporánea en una reunión privada. Cuando había terminado, una persona ya mayor se le acercó y le dijo: *"Sencillamente no comprendo esa pieza, ¿qué significa?"* Sin decir palabra, el pianista la volvió a tocar. Y después, volviéndose a su interrogador, le dijo: *"¡Eso es lo que significa!"⁷*

(...) Yo considero la música, por su esencia, impotente para expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música. La razón de ser de la una no está de ningún modo condicionada por la otra. Si, como casi siempre acontece, la música parece expresar algo, no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, por una convención tácita e inveterada, le hemos prestado, impuesto, como una etiqueta; un protocolo, en fin, un aspecto externo que, por costumbre o por inconsciencia, acostumbramos a confundir con su esencia.⁸

De lo que se trata entonces es de intentar escuchar sin preconceptos, sin juzgar ni clasificar... De escuchar sin exclusión alguna y no sólo música sino cualquier tipo de sonoridad que nos presente la vida diaria. Y esto debería ser un objetivo educativo esencial.

Cuando escucho eso que llamamos música, me da la sensación de que alguien está hablando, hablando sobre sus sentimientos, o sobre sus ideas de relaciones. Pero cuando escucho el tránsito, el sonido del tránsito, acá en la Sexta Avenida, por ejemplo, no tengo la sensación de que alguien esté hablando, tengo la sensación de que el sonido está actuando, y yo amo la actividad del sonido. Lo que es tornarse más fuerte y más débil, y se hace más agudo y más

⁴ Hay quienes incluso encuentran un enorme placer histórico (ajeno al musical) en el husmear sobre la vida íntima de los compositores, con el convencimiento de que ella revelará el "sentido" de su arte...

⁵ Thomas Schmit: *Música como señal*, en: La realidad musical, Editado por Juan Cruz, Pamplona (Eunsa) 1998, pp.243-252.

⁶ Podría considerarse que la música posee un sentido distinto para personas distintas en distintos momentos de su vida. De este modo cada persona puede atribuirle libremente una significación especial, habiendo tantas como seres humanos hay. De modo que si son tantas las significaciones atribuidas a la música, todas ellas sujetas incluso a tramos históricos de la propia vida de las personas, quiere decir que no tiene ninguna más allá de la que cada uno le otorga.

⁷ KAPLEAU, Philip: *Zen, su práctica en occidente*. Editorial Troquel. Argentina 1993. Pág. 193

⁸ STRAVINSKY, Igor: *Crónicas de mi vida*. Barcelona. Nuevo Arte Thor, 1985.

grave, y se hace más largo y mas corto, hace todas esas cosas con las que estoy completamente satisfecho, no necesito que el sonido me hable.

(...) Yo amo a los sonidos tal y como son. Y no tengo necesidad alguna de que sean nada más de lo que son. No quiero que sean "psicológicos", no quiero que un sonido pretenda que es un balde, o de que es presidente, o de que está enamorado de otro sonido... Solo quiero que sea un sonido y no soy tan estúpido tampoco. Hubo un filósofo alemán Immanuel Kant, el dijo que había dos cosas que no necesitan significar nada, una es la música y la otra es la risa. No necesitan significar nada para lograr darnos un muy profundo placer.⁹

Para poder escuchar es menester estar en silencio. Estar en silencio no es sólo estar exteriormente callados, sin hablar, ya que eso puede lograrse fácilmente por el ejercicio de la voluntad o por un simple acto de buenos modales o - como acontece en algunas sectas religiosas - como resultado de una práctica disciplinaria. Nada de eso implica realmente estar en silencio. Se está en silencio cuando cesa por completo y sin esfuerzo la actividad del pensamiento, cuando cesa el mecanismo de la interpretación.

Luigi Nono señala:

El silencio. Es muy difícil escucharlo. Es muy difícil escuchar, en el silencio, a los otros. Otros pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas. A través de la escucha, intentamos habitualmente encontrarnos a nosotros mismos en los otros. Queremos encontrar nuestros propios mecanismos, nuestro propio sistema, nuestra racionalidad, en el otro. Hay en esto una violencia totalmente conservadora.

En lugar de escuchar el silencio, de escuchar a los otros, esperamos escucharnos todavía una vez más a nosotros mismos. Esta repetición es académica, conservadora, reaccionaria. Es un muro elevado contra el pensamiento, contra aquello que no es posible explicar, todavía, actualmente. Es el producto de una mentalidad sistemática, basada en los a priori interiores o exteriores, sociales o estéticos. Amamos el confort, la repetición, los mitos; amamos escuchar siempre la misma cosa, con sus pequeñas diferencias que nos permiten demostrar nuestra inteligencia. Escuchar música. Es algo muy difícil. Creo que hoy en día es un fenómeno raro.¹⁰

"...Una obra de arte no significa otra cosa que lo que muestra; no remite a nada exterior a ella misma. Lo que mediante ella expresa el artista está en la plenitud de su presencia y ésta es toda su finalidad..."¹¹ "...La obra de arte – observa Hauser – puede ser un engaño, una desfiguración de los hechos, una huida de la realidad, un consuelo, una compensación y, sin embargo, continúa siendo una obra de arte, es decir, posee su propia significación, su propia unidad y totalidad. La esencialidad de la obra de arte no desaparece, en absoluto, por la naturaleza no artística de su origen ni por las finalidades transartísticas que persiguiera su autor".¹²

La obra de arte siempre se independiza de su autor e incluso – al perdurar en el tiempo – lo hace también de su contexto histórico de origen, por lo tanto una obra no puede representar lo mismo

⁹ CAGE, John: *Entrevista* en New York del 2-4-1991

¹⁰ NONO, Luigi (1924-1990): *El error como necesidad* - Texto salido originariamente en una edición especial de la revista de música contemporánea "Contrechamps" (Traducido por Gabriel Paiuk)

¹¹ KOGAN, Jacobo: *El lenguaje del arte; psicología y sociología del arte*. Buenos Aires. Editorial Paidós. 1965. Pág. 120

¹² HAUSER, Arnold, en *El lenguaje del arte*, de Jacobo Kogan.

que cuando fue realizada. Sostenemos que la experiencia musical a la que nos habilita una escucha atenta, es única e intransferible, atemporal e imposible de ser puesta en palabras, y que es ello en ello radica su belleza.

LA ESCUCHA MUSICAL REGRESIVA

"...Deberíamos escuchar música "vieja" una vez al año y los otros 364 días escuchar música "de ahora". Y deberíamos hacerlo de la misma manera en que miramos un viejo álbum de fotos de cuando éramos niños. Si miras muy a menudo fotos viejas, perderán todo su encanto. Empezarás a entregarte a algo que ya no interesa y dejarás de preocuparte por el presente..."

(K. Stockhausen)

Nuestra escucha musical es regresiva. El presente sonoro suele ser abordado a través del pasado, de lo que fue. La enseñanza en los conservatorios de música adiestra a sus estudiantes para eso, desplegando toda una tecnología educativa para el *re-conocimiento*. El acto mismo de escuchar carga todo el peso del ayer, de la tradición, de la memoria de lo aprendido y no la inteligencia sensible *a lo que es*. Se educa y ancla el oído en el pasado, de tal suerte que éste ahoga el presente y consecuentemente la novedad.

Esta forma de escucha necesariamente produce desarticulaciones al abordar nuevas sonoridades.

«Únicamente aquellos que están, de verdad, vivos, saben descubrir la vida real en los que están «muertos». He aquí por qué yo considero que, aun desde el punto de vista pedagógico, será más cuerdo comenzar la educación de un alumno mediante el conocimiento de la actualidad y no remontar hasta después los peldaños de la historia. Francamente, no tengo ninguna confianza en aquellos que se jactan de sutiles conocedores y admiradores apasionados de los grandes pontífices del arte, honrados con una o varias estrellas en Baedeker y con un retrato —por lo demás irreconocible en una enciclopedia ilustrada— y que al mismo tiempo están privados de toda inteligencia en lo que concierne a la actualidad. En efecto: ¿qué crédito merece la opinión de gentes que caen en éxtasis ante los grandes hombres del pasado, cuando situados ante una obra contemporánea su actitud revela una triste indiferencia o bien una inclinación marcada hacia lo mediocre o el lugar común?»¹³

La enseñanza "conservatoril"¹⁴ suele (salvo casos muy aislados) estar anclada en la tradición, con todos sus rituales de práctica, rutinas y adquisición de hábitos, a los que se deifica y rinde culto. Todo lo que no se adecua a ella es considerado peligroso y desestabilizante. Es en los conservatorios donde el pasado reside fuertemente¹⁵, ya que se trata de reproducir en el campo musical lo instituido. La innovación es siempre una amenaza a lo establecido.

Por su parte, el llamado "gran público" reaccionará violentamente al no poder reconocer ni adecuar su escucha a lo que ya conoce y ha digerido musicalmente. El diletante no está interesado en *conocer* lo nuevo sino en *reconocer* lo asimilado.

¹³ STRAVINSKY, Igor: *Opus citado*.

¹⁴ Permitase el neologismo.

¹⁵ *Conservare* = preservar, conservar.

De modo que el viejo instrumento no es el piano ni el violín ni la guitarra ni ningún otro instrumento musical, sino el propio pensamiento.

A continuación presentamos algunas crónicas ilustrativas que ponen de manifiesto consecuencias de la audición condicionada, es decir, de aquella escucha afectada por prejuicios y convencionalismo, sujeta a preconceptos personales y culturales, y - por qué no - a "modas" musicales:

CRÓNICA 1

El 26 de enero de 1905 Schoenberg dirigió el estreno de su poema sinfónico *Pelleas und Melisande* en un concierto ofrecido por la Sociedad de Músicos Creadores. Ni el público ni los críticos disfrazaron su hostilidad. Ludwig Karpath condenó la reacción vienesa con la mezquina frase siguiente publicada en Die Signale: "Uno tiene que habérselas aquí con un hombre que, o está desprovisto de toda razón, o toma a sus oyentes por idiotas." Cuando el Cuarteto Rosé estrenó el *Cuarteto en re menor* el 15 de febrero de 1907, la hostilidad contra Schoenberg había crecido en tales proporciones que en la sala estalló un tumulto descomunal. Desde entonces, durante los diez años siguientes y quizás más, cada presentación de una nueva obra de Schoenberg provocó en el auditorio desde la risa y el escarnio hasta los gritos y los silbidos de desaprobación; e inclusive algunas veces se produjeron peleas a puñetazos y feroces disputas.¹⁶

CRÓNICA 2

Viena ha dejado en mí un amargo recuerdo. Me sorprendió enormemente la hostilidad con que la orquesta acogió los ensayos de la música de *Petroushka*. Nunca me ocurrió nada semejante en ningún otro país. Reconozco que en aquella época algunos fragmentos de mi música no eran fáciles de aprender de entrada por parte de una orquesta tan conservadora como la de Viena. Pero nunca imaginé que su odio alcanzara los límites de sabotear manifiestamente los ensayos y de proferir a voz en grito injurias tan groseras como: *Schmutzige Musik!* (*¡Música de mierda!*). Por lo demás, esta hostilidad fue compartida por toda la administración, aunque estaba especialmente dirigida hacia el gerente de la *Hofoper*, un prusiano, pues fue él quien invitó a Diaguilev y a su compañía. Eso hizo estallar la rabia y los celos del ballet imperial vienes. Además, los rusos, en esa época, no contaban con el apoyo de Austria porque la situación política era ya muy tensa. No obstante, la representación de *Petroushka* concluyó sin grandes protestas e incluso con un cierto éxito, a pesar de los gustos y costumbres caducas de los vieneses. Para mi sorpresa, un operario del teatro, cuya función era la de bajar y subir el telón, me dejó un recuerdo reconfortante. Yo me encontraba casualmente a su lado. Afligido por la decepción de la orquesta, este gentil hombre, con patillas al estilo Francisco José, posó su mano en mi hombro y me dijo: *No esté tan triste. Hace cincuenta años que estoy aquí. No es la primera vez que esto ocurre. Con "Tristán" pasó lo mismo.*¹⁷

¹⁶ CROSS, Milton y EWEN, David: "Los grandes compositores" – Compañía General Fabril Editora, Bs. As. 1963 – Tomo III Págs. 41-42

¹⁷ STRAVINSKI, Igor: *Opus citado*.

CRÓNICA 3

El estreno de *“La Consagración de la Primavera”* de Igor Stravinsky en el *Théâtre des Champs Élysées* de París, el 29 de mayo de 1913 significó uno de los escándalos más estruendosos de la música contemporánea. Carl van Vechten relata lo sucedido esa noche en su libro *Music after the War (La música después de la guerra)*:

“Una parte del público quedó pasmado ante lo que consideraba un intento blasfemo de destruir la música como expresión de arte, y sacudido por la cólera comenzó bien pronto – ya levantado el telón – a silbar, maullar y ofrecer sugerencias audibles acerca de cómo debía proseguir la representación” (...)
*“Apenas iniciada la representación, se levantó Camilla Saint-Saëns de su asiento, y mientras hacía oír una cáustica observación respecto de la música, abandonó indignado el teatro. El crítico André Capu, por su parte, comenzó a gritar a todo pulmón que la música era un fraude colosal; el embajador austríaco, allí presente, reía estentóreamente y se mofaba de la obra; la princesa de Pourtalès abandonó su palco exclamando: “¡Tengo sesenta años pero ésta es la primera vez que alguien se atreve burlarse de mí!” Una dama se introdujo en el palco contiguo al suyo y abofeteó a un caballero que estaba allí silbando; al punto apareció el acompañante de ésta; hubo un intercambio de tarjetas, y quedó concertado el duelo. Otra dama de la sociedad se levantó majestuosamente de su asiento y escupió el rostro de uno de los que hacían manifestaciones hostiles. En ese mismo instante, Maurice Ravel gritaba: “¡Genio!” A otro compositor y crítico francés, Roland-Manuel, le arrancaron el cuello de la camisa, por haber salido en defensa de la música de Stravinsky. Posteriormente lo guardó como preciado recuerdo de esa noche. Claude Debussy, en tanto, pálido y tenso, pedía al público que estaba a su alrededor que se callara y escuchara la música. Detrás del escenario, Stravinsky sujetaba a Nijinsky para impedirle que saltase en medio de la sala y se lanzara a luchar a puño limpio con el turbulento público.”*¹⁸

CRÓNICA 4

“Cuando un hombre como Hindemith”, escribió Alfred Rosenberg, jefe del Ministerio de Relaciones Exteriores nazi, en Die Musik (enero de 1935), “realiza la más tonta perversión de la música alemana, nosotros tenemos el derecho de repudiarlo. La fama de tal artista y los laureles recibidos por él de la ahora derrocada república, no le dan títulos válidos ante nuestro movimiento”. Hindemith fue repudiado porque estaba casado con una judía y había rehusado romper sus relaciones con famosos músicos judíos, Los nazis, además, encontraron inaceptable su música.

Las tendencias progresistas eran indeseables en el arte. Pero había también objeciones específicas a las obras de Hindemith. Un audaz pasaje de Neues von Tage (un aria cantada en una bañera) fue considerado un síntoma evidente de la “degeneración” de Hindemith. “La maestría técnica no es una excusa sino una obligación” exclamaba pomposamente el doctor Goebbels; “malgastarla en bagatelas musicales sin sentido es desperdiciar el verdadero genio. La

¹⁸ CROSS, Milton y EWEN, David: *Opus citado*, Págs. 163-164

oportunidad crea no solamente a los ladrones sino también a los músicos atonales, quienes para causar sensación exhiben en el escenario mujeres desnudas en situaciones obscenas del peor gusto y luego justifican esos espectáculos con la disonancia más atroz de la impotencia musical”.¹⁹

CRÓNICA 5

*La primera de las obras audaces de (Alban) Berg fue “Cinco cantos orquestales” (Op. 4), que describen los textos de tarjetas postales. Dos de ellos fueron presentados en Viena el 31 de marzo de 1913, en un concierto consagrado enteramente a la música de Schoenberg y sus discípulos. Estaban compuestos de acuerdo con los principios de la atonalidad de aquél. El concierto remató en uno de los mayores alborotos producidos en las salas de concierto de Viena. Primero, la gente rió; después empezaron los silbidos; por último, los insultos. Finalmente, la batahola adquirió tales proporciones que tuvo que ser llamada la policía, Los críticos manifestaron sus opiniones con igual violencia. Uno de ellos, cuya identidad no se ha descubierto, escribió: “Creímos conocer todas las discordancias que el genio humano es capaz de producir, pero hasta los más sabios pueden aprender algo nuevo... Esos extraños suspiros y quejidos, ¿se deben a los dolores de parto de un arte nuevo, expresiones zoológicas que harían que los animales de un verdadero circo buscaran refugio...?”*²⁰

CRÓNICA 6

En la cúspide de su fama y poderes creadores, Prokofiev fue desalojado repentina y sin previo aviso, de su aparentemente inexpugnable posición. El 10 de febrero de 1948, el Comité General del Partido comunista anunció la adopción de una nueva política musical (...) La resolución pública del 10 de febrero denunció enérgicamente a algunos de los máximos personajes de la música soviética: no sólo Prokofiev, sino también Khatchaturian, Shostakovich, Nikolai Miaskovsky (1881-1950), y Vissarion Shebalin (nacido en 1902) por las “tendencias decadentes” de su pensamiento. La frase oficial que habría de convertirse en una especie de grito de batalla en la prensa, era “formalismo decadente”. Lo que se condenaba en estos compositores era – según las palabras de la resolución – “la negación de los principios básicos de la música clásica; un sermón por la atonalidad, la disonancia y la desarmonía, como si éstas fueran expresión de “progreso” e “innovación”.

La acusación contra Prokofiev fue específica: “El estilo creador de Prokofiev se formó en gran parte durante los años que permaneció en occidente, donde la novedad superficial de su técnica agradó al círculo angosto y burgués de estetas para quienes escribió su música. Su lenguaje musical se correspondió perfectamente con el tema de sus obras por entonces. Más tarde, cuando se enfrentó con la realidad de la temática soviética, se abrió una grieta entre su técnica y el contenido de su música. Las características más sobresalientes del arte de Prokofiev son lo ridículo y lo grotesco. Por esa razón, Prokofiev no fue

¹⁹ Ídem Pág. 78

²⁰ Ídem Pág. 102

*capaz de reflejar la grandeza de nuestro pueblo. La falta de sentimiento en la esencia de su música es opuesta a nuestra realidad".*²¹

CRÓNICA 7

La mayoría de los músicos que practican la música hoy en día están realizando una acción automática -inconscientemente- y han perdido el entusiasmo que tal vez tuvieron durante un breve lapso cuando eran muy jóvenes y estaban muy decididos con respecto a la música como profesión. Debemos construir nuevamente desde el principio, y una vez más debemos despertar ese entusiasmo original, o sino abandonar la música.

Por esa razón, deberían disolver todas las orquestas y coros por un tiempo y dar a cada músico la oportunidad y el tiempo para mirar dentro de sí, para meditar, para descubrir qué es aquello para lo cual vive, por qué hace música y si está profundamente entregado a la música y por lo tanto debe dedicarse a ella. Desafortunadamente, veríamos que la mayoría de los músicos que han estado durante años comprometidos con esta profesión de la música, y que creen que esta actividad continuara hasta que mueran o se retiren, dejarían la música y se dedicarían a otra cosa. Tal vez no harían nada durante un tiempo largo (siempre que uno continuara pagándoles y por lo tanto privándolos de esos viejos argumentos financieros que hacen que la gente siga teniendo lo que odia), lo que podría ser en sí muy fructífero. Las razones habituales para ganar dinero - permanecer vivo o satisfacer las exigencias siempre en aumento de cada uno- son al fin y al cabo nada más que razones perezosas. En la India, en una carretera entre Agra y Jaipur, conocí a un músico que tocaba para mí en un pequeño instrumento de cuerdas que había construido él mismo. Y fue uno de los pocos músicos maravillosos que yo haya conocido. No poseía nada. Me dijo que cuando obtenía una buena remuneración era cuando lograba aproximadamente tres centavos por día, tirados por algún transeúnte al que le gustaba su música. Cuando le pregunté si me vendería su instrumento por veinte dólares -una suma que no podía ganar ni en unos varios años- me miró estupefacto, le corrieron lágrimas por la mejillas y sacudió la cabeza: "No". Me sentí mortalmente avergonzado.

*Aquellos que quieran ser músicos, siguiendo su llamado más elevado, deben empezar con el más simple de los ejercicios de meditación, al principio sólo con ellos mismos: "Tocar un tono con la idea de que uno dispone de todo el tiempo y el espacio del mundo", y así de ahí en adelante. Antes que nada, de todos modos, deben adquirir conciencia, conciencia de por qué están vivos, de por qué todos estamos vivos para lograr una vida más elevada y para permitir que las oscilaciones del universo penetren en nuestra existencia humana individual. Y los músicos deben echar las bases para la llegada de un ser humano más elevado aún enterrado en nosotros. Y colocar el cuerpo todo, hasta las partes más pequeñas, en estado de vibración para que todo llegue a ser más receptivo y más suelto y para que el músico pueda percibir las vibraciones de la conciencia más elevada."*²²

²¹ CROSS, Milton y EWEN, David: *Opus citado*, Pág. 312

²² STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Carta Abierta para quienes deseen ser músicos* (fragmento)

Las consecuencias del condicionamiento en la escucha no son propias de la música del siglo xx, experimental o de vanguardia – aunque en ella por el grado de ruptura con el pasado resulta más evidente – sino que ha existido siempre. Véase la reacción del público ante los últimos cuartetos de Beethoven (retratados en el film "*La pasión de Beethoven*")²³. Hasta el propio Mozart tuvo que soportar opiniones tales como "...su obra tiene demasiadas notas, es difícil de seguir..." Tampoco es privativa de la música académica o culta, sino que el condicionamiento en los oyentes remite a todos los géneros musicales, sean estos populares o clásicos.²⁴

A MODO DE CIERRE

Solemos abordar la escucha bajo el filtro o pantalla de nuestra cultura, lo cual implica distintos niveles de "profundidad" de acuerdo con nuestra "formación cultural". En tal sentido hay un amoldarse de nuestro conocimiento, de nuestra formación cultural y educativa (términos que enmascaran eufemísticamente el condicionamiento) a la obra, y esto genera la llamada "comprensión"...

Existe pues, una relación de equivalencia entre la obra como tal y la cultura del oyente, que se configura como el cristal o pantalla que media en la percepción. Así es que "*leemos lo que ya sabemos*", ya que se trata de un mero proceso de re-conocimiento de lo conocido.

Lo nuevo, lo que no responde a lo conocido, lo que surge, lo que encuentra su existencia más allá o a pesar de los patrones culturales impuestos, implica una ruptura o un quiebre con lo conocido, una fisura dentro del orden establecido y naturalizado como tal. Y esto sin duda incomoda, desconcierta, desestabiliza habilitando la incertidumbre en el oyente.

En la escucha tradicional la mente está llena de pensamientos que traducen, asocian, comparan, valoran, aprecian, es decir, la mente está cargada de ideas, de conceptos adquiridos, de palabras, de la cultura, de la tradición, por lo tanto no está en silencio, no está quieta para conocer, sino inmersa en su propio barullo de palabras.

El parloteo constante del pensamiento nos lleva a convertir la audición en palabras, buscando y/o atribuyendo a los sonidos un "mensaje", un sustento expresivo extramusical - muchas veces astuto y embelesador - que nos impide escuchar y percibir la belleza del sonido en sí, del sonido que es, del sonido sin historia.

²³ Título Original: *Copyng Beethoven* - Origen: USA / Alemania / Hungría / Reino Unido - 2006
Dirección: Agnieszka Holland

²⁴ Véase la violenta reacción causada en nuestro país con el advenimiento de la música Astor Piazzolla, considerada de todo menos tango.

REFLEXIONES SOBRE MÚSICA ACADÉMICA ARGENTINA FORMA Y ENTRELUGARES EN EL NACIONALISMO MUSICAL

Lic. Verónica Murray

INTRODUCCIÓN



El presente trabajo responde a inquietudes surgidas en el Seminario "Introducción a la música académica argentina" Dictado por el Profesor Lucio Bruno Videla en el seno del Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires²⁵. En búsqueda de nuevas claves interpretativas que permitan comprender este repertorio desde de un abordaje intercultural propongo explorar las ideas de Roberto Schwarz y los aportes conceptuales que, en torno a ella, realizó Elías Palti.

En su artículo *Las ideas fuera de lugar*, Schwarz realiza el análisis del traslado de la novela realista, tal y como surge en el contexto europeo de la Francia burguesa, al entorno brasileño caracterizado por la esclavitud y la dependencia. Interpreta que, en el particular proceso de intercambio cultural de Latinoamérica, se rompe la sensación de verosimilitud característica de la forma europea generando un efecto paródico que se torna un principio constructivo propio de este arte: una *nueva forma* a la que denomina *digresión*, pues su modo de articulación destruye toda la unidad y supuesta pureza de la forma europea.

La revisión del marco teórico de Schwarz, elaborada Palti amplía el enfoque al incluir la noción de *entrelugar*²⁶ para analizar las condiciones de encuentro creativo entre elementos discursivos latinoamericanos y europeos.

Intentaremos desarrollar esta propuesta cuyas herramientas conceptuales deseamos aplicar al campo de la música. Es nuestro objetivo vislumbrar un nuevo acceso para comprender el modo en que la realidad local afecta las características formales en obras del nacionalismo musical argentino. Complementaremos el estudio con nociones de Homi Bhabha, y ciertas cuestiones puntuales de aspectos musicológicos desde los planteos de Malena Kuss, Melanie Plesch y Pablo Cirio.

Proponemos estas ideas como un nuevo acceso de lectura al modo en que la realidad local afecta las condiciones formales en obras del nacionalismo musical argentino.

Partiremos del concepto de *forma* en la obra musical como factor integrador que permite combinar el análisis estético con el histórico-social y, tomaremos la noción de *entrelugar* en tanto espacio de *encuentro creativo* entre los elementos discursivos latinoamericanos y los europeos.

Los *entrelugares*, caracterizados por su aspecto intercultural, representan la coexistencia de múltiples combinaciones posibles de elementos sonoros y simbólicos en permanente interacción y pugna asimétrica con el discurso central. La visibilización de los *entrelugares* impide considerar al circuito de la música nacionalista como un campo unívoco y libre de conflictos.

Sería en la *forma* en donde deberíamos rastrear la presencia de los *entrelugares* en las obras del nacionalismo musical, considerando la *digresión* como principio constructivo de originalidad estética socialmente representativa.

²⁵ Agradezco a Lucio Bruno Videla y Luis Ferreira la lectura crítica de un borrador de este texto y a Pablo Cirio y Berenice Corti por las conversaciones enriquecedoras sobre la construcción de identidades.

²⁶ Retomada del texto *El entre-lugar del discurso latinoamericano*, Silvano Santiago, 1970.

Conscientes de la complejidad de esta tarea, no pretendemos dar visiones acabadas, deseamos por el contrario, ampliar las perspectivas del debate. La investigación se encuentra en curso y lo aquí expuesto es tan sólo un avance de ideas preliminares.

Palabras Clave: Nacionalismo musical, forma, entrelugares, digresión.

EL PLANTEO DE SCHWARZ: LAS IDEAS FUERA DE LUGAR

El método crítico, de lineamiento marxista, desarrollado por Schwarz busca estudiar las producciones artísticas latinoamericanas en estrecha vinculación con sus contextos sociales y sus condiciones materiales de su producción.

A tales fines propone partir del concepto de *forma* pues considera que en ella se inscriben las huellas que permiten combinar los dos niveles de análisis: el estético y el histórico-social.

La forma permite comprender la situación contextual en la que emerge una obra mostrando a la vez las dimensiones alcanzadas en el empleo de procedimientos constructivos de la esfera artística.

Palti interpreta esta idea de Schwarz y nos lo transmite: *"No es en los materiales que un artista utiliza en los contenidos de su obra, sino en el nivel de los procedimientos constructivos del relato que el entorno dado se encuentra representado o mejor dicho, reproducido"*.²⁷

Schwarz analizó el caso particular del traslado de la novela realista, tal y como surge en el contexto europeo de la Francia burguesa, al entorno brasileño caracterizado por la esclavitud y la dependencia. Advirtió cómo la inclusión de esta forma en un nuevo contexto con una realidad local tan diferente produce un desajuste en la relación entre los productos artísticos y sus contextos de emergencia.

En su nuevo contexto, la novela ya no representa las condiciones materiales que la engendraron, por el contrario, genera un choque con la realidad que provoca un efecto paródico y rompe la verosimilitud que la caracteriza. Pone al desnudo la relatividad, artificialidad y carácter de construcción histórica de una forma de intención universal²⁸.

Como expresa Palti: *"Retrabajado 'desde la periferia' el género hace así manifiestos aquellos dispositivos discursivos que debe ocultar para constituirse como tal"*.²⁹

Sin embargo, debido al carácter periférico de las producciones artísticas latinoamericanas, el efecto paródico se torna un principio constructivo propio en su arte: se convierte en una *nueva forma* caracterizada por la *digresión*, un modo de articulación que destruye toda la unidad y supuesta pureza de la forma europea.

Esta nueva forma es lo que otorga a la obra latinoamericana una originalidad estética que es a la vez socialmente representativa dado que, si bien trabaja sobre una tradición de la que es parte, señala sus desajustes y hace manifiesta su artificialidad.

Tal como lo dice el propio Schwarz: *"Las ideas están en su lugar cuando representan abstracciones del proceso al que se refieren, y es una fatalidad de nuestra dependencia cultural que estemos*

²⁷ Palti, 2002: 14.

²⁸ Schwarz, 1973: 57.

²⁹ Palti, 2002: 16.

*siempre interpretando nuestra realidad con sistemas conceptuales creados en otra parte, a partir de otros procesos sociales. En este sentido, las propias ideas (...) son con frecuencia una idea fuera de lugar, y sólo dejan de serlo cuando se las reconstruye a partir de las contradicciones locales".*³⁰

LA REVISIÓN DE PALTÍ

Según analiza Palti, poco después de la publicación del artículo de Schwarz aparece en *Cuadernos de debate* un trabajo de María Sylvia de Carvalho Franco cuyo título es ya ilustrativo: 'Las ideas están en su lugar'. Según esta autora todas las ideas que surgen en un determinado medio lo hacen porque existen allí las condiciones para su recepción. En tal sentido ninguna idea está "fuera de lugar", pues si no estuvieran en su lugar serían invisibles a su contexto.

En efecto, señala Palti, "*dicha autora lo confronta a ese punto ciego en que su sistema se funda y del que toma su coherencia (...) la naturaleza eminentemente política de las atribuciones de "alteridad" de las ideas*".³¹

Llegando a este punto, prosigue Palti, se evidencia la arbitrariedad de considerar ideas que estén en su lugar, o fuera de lugar y comienzan a disolverse las oposiciones entre lo "local" y lo "importado", lo "verdadero" y lo "falso": la realidad latinoamericana está más cerca de ser una constelación compleja de elementos contradictorios.

Por todo ello, situaremos al discurso latinoamericano ya no en un *fuera de lugar* sino en un *entrelugar*.³²

Los entrelugares representan pues el espacio que expone la originalidad de los enunciados latinoamericanos. Su inevitable componente de hibridación, genera un resultado estético nuevo, producto de una compleja dialéctica entre lo propio y lo extraño.

FORMA Y ENTRELUGARES EN EL NACIONALISMO MUSICAL

Si consideramos, como Schwarz, que el concepto de *forma* aplicado ahora a la obra musical es un factor integrador que permite combinar el análisis estético con el histórico-social y tomamos la noción de *entrelugar* en tanto espacio de *encuentro creativo* entre los elementos discursivos latinoamericanos y los europeos, podremos ampliar el enfoque sobre el estudio de la música nacionalista.

Tenemos la intuición de que con frecuencia las obras de los compositores académicos argentinos se estudian desde estructuras a priori que responden a la lógica de análisis de las obras europeas. Como puede entenderse en las palabras de Carlos Vega: "*El Nacionalismo musical nunca creó una estética, ni un sistema de formas, ni una armonía, ni técnicas vocales u orquestales. Una sonata universal era una sonata con forma de sonata; una sonata nacionalista era una sonata universal con mechados temas locales y forma de sonata universal. Una ópera italiana era eso; una ópera nacionalista era una ópera italiana con tal o cual breve pasaje melorítmico y alguna dancita del pueblo. Todo lo demás, que era casi todo, seguía siendo la ópera italiana...*"³³

³⁰ Schwarz, 1976: 120.

³¹ Palti, 2002: 12.

³² Incorporando esta noción de Silviano Santiago en "El entrelugar del discurso latinoamericano" (1971).

³³ Vega, 1981: 84.

En contraposición a este planteo, la visibilización de *entrelugares* en la *forma* musical permite hallar el aspecto intercultural que representa la coexistencia de múltiples combinaciones posibles de elementos sonoros y simbólicos en permanente interacción y pugna.

La crítica que Juan Carlos Paz pronunciara sobre las obras de compositores nacionalistas al definirlos, en tono peyorativo, como "incas ravelianos y coyas franckianos" no hace más que dar cuenta de los procesos de digresión que Schwarz rescata positivamente por su afirmación identitaria. Una lógica de construcción que destruye toda la unidad y pretensión de pureza con la que se presenta la forma europea ante los discursos locales, y que toma su originalidad en el hecho de no negar su condición periférica, sino por el contrario, en hacerla notoria, visible, tomando provecho de ella.

Quizás cabe aquí trazar un parangón con Schwarz cuando señala que la novela en un contexto extraño "*a pesar de sus reclamos de universalidad*" aparece como "*una ideología 'foránea', y por lo tanto local y relativa*". La realidad local violenta a la forma a enfrentar una realidad más compleja que la que le dio origen³⁴. Tal sea el caso de las óperas en italiano con personajes criollos, o sonatas con motivos pampeanos.

ACERCA DEL NACIONALISMO MUSICAL

Pero intentaremos dar un paso más en función a la aplicabilidad del concepto de *entrelugar* para la comprensión de la música argentina. Consideramos que su incorporación permite incluir en el análisis los aspectos propios a la dinámica de los mestizajes latinoamericanos que, tal como los interpreta Gruzinski, implican la permanente movilidad de sus tres matrices (americana, africana y europea) en mutua influencia y reinterpretación.³⁵

El nacionalismo musical en tanto propuesta estética prescribe una selección y combinación de recursos sonoros para "*la creación de factores musicales (...) que incluye[n] elementos tanto estéticos e ideológicos como factores estructurales y sintácticos*".³⁶

Como explica Melanie Plesch, el nacionalismo musical crea una "*retórica musical de la argentinidad*" por medio de *topos*, es decir, estructuras cristalizadas como convención simbólica, que configuran una trama de sentidos.³⁷

La arbitrariedad en los mecanismos de selección empleados a estos fines son los propios del *proceso de construcción de la identidad cultural argentina iniciado a fines del siglo XIX*³⁸, concentrados en los componentes blanco-europeos, representados en el plano musical por las características de la música criolla que remiten a un imaginario rural, a la región pampeana, al gaucho y a la guitarra³⁹, como único(s) *depositario(s) de la esencia de la argentinidad*⁴⁰.

Siguiendo a Plesch: "*Se consideran obras del nacionalismo musical aquellas que, proviniendo del ámbito académico remiten a cierto imaginario rural por medio de la incorporación de elementos de danzas criollas, configuraciones que imitan la sonoridad de los instrumentos del ámbito rural o*

³⁴ Schwarz, 1992: 29.

³⁵ Gruzinski, 2000.

³⁶ Kuss, 1998: 141.

³⁷ Plesch, 1996: 61.

³⁸ Plesch, 1996.

³⁹ Plesch, 1996: 61.

⁴⁰ Plesch, 1996: 60.

*evocaciones lírico-musicales de la tradición. Tales recursos pueden adoptar la forma de esquemas melódicos, melódico-rítmicos, armónicos, configuraciones únicamente rítmicas, tímbricas o texturales o una combinación de todos ellos en diversos grados de abstracción".*⁴¹

Este proceso ideológico de homogeneización de la cultura procuró desde la creación de una retórica legitimada concentrar todos los elementos de la música nacional en el componente criollo, negando o minimizando la existencia de otras posibilidades sonoras y simbólicas.

Sin embargo y pese a la insistente intención de hacer aparecer la cultura nacional como un espacio común, uniforme y organizado, nos apoyaremos en las palabras de Contreras para afirmar que *"Donde la imaginación nacionalista tiende a ver contornos étnicos estables y unívocos, hay en realidad complejidad, fluidez, ambigüedad: fronteras culturales que se entrecruzan en todas direcciones, variables étnicas que se combinan según múltiples modelos, confusión inextricable de lenguas, religiones, razas e historias"*⁴².

Al no resultar funcional al proyecto de ingeniería social vinculado a los intereses de las élites dominantes detentoras del poder político, cierta parte de la población y su cultura ha sido echada hacia los márgenes.

En palabras de Pablo Cirio: *"La construcción de la nación a imagen y semejanza de Europa devino en una visión idealizada del sujeto social del país. [...] En esa construcción identitaria todo grupo y elemento cultural que no se correspondiera con ese anhelo de blanquedad fue negado, minimizado, relativizado e, incluso, extranjerizado, convirtiéndolos en un 'ellos' convenientemente distanciado de un 'nosotros'."*⁴³

Es conocida la disputa por un espacio simbólico de legitimidad en el campo musical entre obras nacionalistas y universalistas, pero deseamos proponer que la pugna también se efectuaba con otros discursos musicales que incluían elementos locales (de las otras dos matrices porque no respondían al modelo de nación pretendido). Consideramos que reducir la pugna ideológica a la dualidad nacional/universal es perder la oportunidad de vislumbrar otros conflictos, y proponemos reconocer la existencia de una pugna entre diversos enunciados e intereses.

Proponemos considerar al circuito de la música nacional argentina ya no como un espacio unívoco y libre de conflictos sino como un complejo entrecruce de tensiones. Abandonar categorías absolutas y evaluar nuevamente la presencia de *espacios intermedios* o *entrelugares* dentro de la música nacional y tomar en cuenta su aspecto intercultural.

Consideramos apropiado seguir el pensamiento de Bhabha: *"Pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios "entre-medio" (in-between) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (singular o comunitaria)".*⁴⁴

Son precisamente esos espacios entre-medio los que generan los elementos distintivos que definen la estética latinoamericana y conforman su identidad. El desplazamiento, la diferencia, la distancia con respecto al discurso europeo es evidencia del proceso, siempre activo y creativo, mediante el cual son reelaboradas las ideas en un nuevo contexto.

⁴¹ Plesch, 1996.

⁴² Contreras, 2002: 274.

⁴³ Cirio, 2007: 154.

⁴⁴ Bhabha, 1994: 18.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Dejamos abierta la reflexión a cerca de la posible existencia de *entrelugares* que nos permitan hallar un nuevo modo de comprender la música argentina. *Entrelugares* que median entre las formas europeas y los contenidos con características locales que en ella se inscriben. Una desarticulación o desplazamiento respecto a la propuesta europea que denuncia la artificialidad de la forma pretendida como universal. Una *digresión* que se torna un componente primordial de su peculiaridad.

Acercamos también la inquietud sobre la necesidad de revisar el modo en que se analizan las obras de los compositores argentinos que, consideramos, suele responder a estructuras *a priori* de análisis propias de lógicas europeas.

Y finalmente, deseamos ampliar este enfoque a la dinámica interna propia de los mestizajes latinoamericanos, incluyendo la movilidad de sus tres matrices (americana, africana y europea) en mutua influencia y reinterpretación. Proponemos considerar la existencia de un *entrelugar* entre la circulación de música académica universalista y nacionalista a fin de evitar teorías esencialistas, estáticas y homogeneizantes.

BIBLIOGRAFÍA

BHABHA, Homi (1994): *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. Manantial.

CARVALHO FRANCO, María Sylvia (1976): As idéias estão no lugar, *Cuadernos de Debate* 1.

CIRIO, Pablo (2007): La música afroargentina a través de la documentación iconográfica. *Universidad Nacional de Colombia*. (N° 13), 127- 155. Bogotá D.C.

CONTRERAS, Francisco (2002): Cinco tesis sobre el nacionalismo. Revista de estudios políticos *Nueva Época* (N° 118) 257-290.

GRUZINSKI, Serge (2000): *El pensamiento mestizo*. Barcelona. Paidós.

KUSS, Malena (1998): Nacionalismo, identificación y Latinoamérica. Cuadernos de música iberoamericana, ISSN 1136-5536, (Vol. 6), 133-150.

PALTI, Elías José (2002): El problema de "las ideas fuera de lugar" revisitado. Más allá de la "historia de ideas". Inédito.

PLESCH, Melanie (1996): La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología*. A.A.M. (N° 1), 57- 68. Córdoba.

QUIJADA, Mónica (2000): Nación y territorio, La dimensión simbólica del espacio en la construcción nacional argentina. Siglo XIX. *Revista de Indias*, Vol. LX, núm. 219.

SCHWARZ, Roberto (1973): *"As idéias fora do lugar"*. Forma literária e processo social nos inicios do romance brasileiro. Estudos Cebrap 3. San Pablo.

SCHWARZ, Roberto (1976): Cuidado com as ideologías alienígenas (Respostas a movimento). O pai de família.

SCHWARZ, Roberto (1992): *Misplaced ideas*. New York. Editorial Verso.

VEGA, Carlos (1981): *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

NUESTROS MAESTROS

Claudia Pibernat



Pianista argentina, nacida en Buenos Aires. Fue discípula de los maestros Roberto Caamaño y Perla Brúgola, perfeccionándose posteriormente con el maestro Aldo Antognazzi.

Es Profesora Superior de Música, egresada del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo", participando luego del Curso de Posgrado de Piano en el Conservatorio Municipal "Manuel De Falla" en Buenos Aires.

Fue seleccionada para intervenir en los cursos magistrales de los profesores Gerhard Opitz (Munich) y R. Türek (USA), becada por Festivales Musicales de Buenos Aires, dedicada a la obra de Beethoven y Bach respectivamente.

Obtuvo la Mención especial del Concurso Jimian, ganando posteriormente el segundo premio de piano en el concurso Promociones Musicales (1993) y luego el Primer Premio del Concurso Franz Liszt (1994) en la categoría de piano.

En 1985 viaja becada a Brasil para intervenir en el "X Concurso Internacional Brasilia", presentándose entre otros, en Radio Estadual y en la sala Heitor Villalobos del Auditorio de Brasilia.

En 1991, gana por concurso una beca en la Embajada de España para participar en el

Encuentro Internacional de música "Música en Compostela".

Dos años más tarde obtiene nuevamente por concurso de antecedentes y oposición, una beca para la "Academia Musicale Chigiana" de Siena (Italia) para trabajar con los maestros Michele Campanella y Paul Badura-Skoda realizando con posterioridad otros cursos en Roma y Val de Aosta (Italia) y participando en el Concurso Internacional de Senigaglia (Italia).

Ha ofrecido diversos recitales solistas, en diversas salas de Capital Federal y del interior del país, entre ellas el Centro Cultural San Martín, Museo Nacional de Bellas Artes, Colegio de Escribanos, Salón Dorado de la Municipalidad de la Plata, Jockey Club (Tucumán), Museo Manuel de Falla (Córdoba), Teatro 25 de Mayo (Stgo. del Estero), Auditorio del Banco Empresario y Teatro Alberdi (Tucumán).

Como camarista se ha especializado en el área vocal, presentando ciclos completos de lieder de diversos autores: Schubert (Winterreise, Schöne Mullerin), Schumann (Liederkreis, Dichterliebe, Amor y vida de mujer) y Brahms (Op. 101 y 120) entre otros, junto a los cantantes Fernando Pibernat (tenor) y Gustavo Montanini (barítono), bajo la guía del Maestro Guillermo Opitz.

Debuta con orquesta en 1998 presentándose junto a diversos organismos: Orquesta de Cámara Juvenil de Bs. As., Sinfónica Municipal de Tres de Febrero, Orquesta de Cámara Fundación del Banco Empresario y Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán, durante las temporadas 2000 y 2001, respectivamente, por invitación del Maestro Eduardo Alonso Crespo.

Actualmente ejerce la docencia en el Conservatorio de Música de la Ciudad de Buenos Aires, en el Instituto Nacional Universitario de Arte (IUNA) y en el Instituto Superior de Música "José Hernández".

LA PALABRA EN SILENCIO Y SU VERDAD

Lic. Mariana Manteiga



"Lo que me podría convencer sería el Arte, más gracioso y verdadero: un preludio de Rachmaninoff, una mirada creada por Goya, pero no es tan crédulo el arte, no abre la boca ante los cortejos de pompas fúnebres, como la historia".

Macedonio Fernández

Una manera de asir el conocimiento es a través de la ciencia, pero el hombre moderno pone en cuestión esta mirada ingenua de cómo llegar al saber de la realidad. ¿Cómo aprehenderla en su totalidad? ¿Y si el mundo estuviera hecho de palabras, hasta qué punto éstas por su carácter limitado y arbitrario podrían dar cuenta del todo? Esta cuestión ha sido abordada de modo sistemático por los nominalistas, pero ya desde la Edad Media San Juan de la Cruz en "Noche oscura" sabía que las palabras eran inefables para alcanzar a Dios, y por esta razón la única manera que concebía para llegar a éste era a través del manejo intrincado de tropos. En el siglo XX, Borges con sus ficciones, construidas con alevosía a la manera de tratados filosóficos, nos sugiere que todo sistema formal de conocimiento es inevitablemente artificial, y esto genera que muchas veces se convierta en ejercicio de la pura ficción lo que podría asociárselo como un mero entretenimiento. Como consecuencia de esto, cabría preguntarse si la literatura y la ciencia son un mero pasatiempo, o si el lenguaje es sólo instrumento para dominar y almacenar ordenadamente nuestra información sobre el mundo.

El escritor argentino antes citado, en una de sus ficciones, "La Biblioteca de Babel", construye la metáfora del universo a través del libro, en donde una biblioteca abarca un infinito número de volúmenes desordenados, y cada uno de ellos manifiesta una intrincada cualidad del mundo. En medio de ese caos "el hombre, es un imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos", pero "el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, solo puede ser obra de un dios"⁴⁵. Se nos dice que muchos han intentado descifrar el significado misterioso de esta construcción ilimitada, pero ¿qué sucedería si alguien consiguiera alcanzar esa meta? Borges da la sentencia en "La escritura de Dios": el silencio; pues a pesar de que las palabras cumplen una tarea fundamental en el ámbito humano, las mismas fracasan en todo intento de transcribir fielmente la naturaleza y estructura del universo. Entonces el lenguaje tiene sus límites de enunciación, hecho que ha conducido a un sostenido elogio o requerimiento del silencio, a una actitud crítica respecto al lenguaje en general o a ciertos usos que se manifiestan a lo largo del pensamiento moderno y que tiene una enorme y casi paradójica vigencia en nuestros días, cuando hasta la literatura –actividad verbal por excelencia- ha emprendido un radical cuestionamiento de su propia sustancia.

Como se ha sostenido anteriormente, en los últimos tiempos el hombre de letras ha insistido con frecuencia a que es necesario desechar las palabras, asumir su silencio. Ya no se trata de renunciar a la tarea de escribir (como lo hizo Shakespeare en su momento) sino de postular que el escritor en sus propios textos se encuentra con la inutilidad de la obra. Para este enfoque se requiere una

⁴⁵ Jorge Luis Borges: "La biblioteca de babel" en *Ficciones*, Buenos Aires, Alianza, 1998 25ª ed., Pág. 88-89

conciencia de qué es la materia verbal, lo cual significa saber en qué medida el lenguaje entraña la negación de cuanto enuncia como realidad, hecho que no era apreciado, o mejor dicho admitido, por los autores realistas del siglo XIX, para quienes se podía pincelar la realidad con la palabra transparente que permitía evocar a la vez aspectos materiales, sociales o psicológicos del mundo. Esta postura va a ser refutada por Mallarmé, quien comienza a reconocer la opacidad de la materia utilizada por el poeta para componer sus obras, hecho que lo conducirá a colmar de silencio a las palabras. Y es a partir de entonces donde la ineptitud expresiva del lenguaje se convertirá en una preocupación constante del escritor: las rupturas de sintaxis de la oración y la ilación del pensamiento o ciertos recursos afines incorporados en la técnica de "monólogo interior", tan frecuentes en la literatura del siglo XX, dan cuenta de la ineficacia de nuestro lenguaje en su intento de penetrar niveles profundos que deja la experiencia. Por lo demás, la cuestión trascenderá las artes específicamente verbales y reaparecerá en el teatro y en el cinematógrafo. Respecto al primero, buena parte del diálogo en las piezas dramáticas de Ionesco tiene por objeto "no decir nada" y en este sentido nadie ha mostrado tanto interés como Samuel Beckett.

Augusto Monterroso, en su breve cuento "La tortuga y Aquiles" manifiesta de modo irónico lo irrisorio de las "conclusiones filosóficas" que proporciona el pensamiento sistemático demostrado por el argumento de Zenón de Elea sobre la carrera de Aquiles y la tortuga. Este mismo argumento también motivó un agudo diálogo titulado "Qué le dijo la tortuga a Aquiles" de Lewis Carroll, donde se ilustra acabadamente la perfecta complementación entre la lógica y el absurdo. Y es a través de un lenguaje del absurdo, en un cuento de Julio Cortázar⁴⁶, que una esperanza pretende catalogar tipos fisonómicos en 'ñatos, cara de pescado, los de gran toma de aire, los cetrinos y los cejudos, los de cara intelectual, etcétera', pero a medida que esta esperanza avanza en su clasificación da cuenta de lo imposible de su tarea. De esta experiencia se desprende que no sólo hay límites para el conocimiento –en el sentido de que es acumulable y transmisible- dentro de los márgenes combinatorios de la materia verbal, sino también que el lenguaje es arbitrario y no da cuenta de la realidad. Pero que el lenguaje sea limitado como herramienta cognoscitiva no entraña, en absoluto, desconocer la fuerza de convicción que la materia verbal ejerce sobre nosotros, muy por el contrario, éste entraña nuestra manera de relacionarnos con el mundo y desprendernos de él implicaría la incomunicación y el aislamiento.

La crítica a la lógica del orden también se observa en el teatro luego de la Segunda Guerra Mundial para la gestación de una nueva forma dramática, acorde con la época, entre los que se destaca el teatro de Artaud, para quien la concepción de teatro se asocia a la concepción del mundo, que es percibido como heterogéneo. La función del teatro es impactar al espectador para "liberarlo" del pensamiento discursivo y lógico que lo circunscribe en la sociedad en la que vive. De esta manera, de acuerdo a Jorge Dubatti "el término `teatro de la crueldad` es heredero del gesto irónico que Charles Baudelaire inscribió en el mal' de su poemario *Las flores del mal*: la literatura/ el teatro dan cuenta de aquellas zonas de la realidad que han sido despreciadas y demonizadas por la burguesía, por el hombre occidental, las mal llamadas 'prácticas del mal'.

Como corolario de este recorrido trazado se puede afirmar que la literatura no es engañosa, sino que su función es separar el lenguaje y dejar abierta la interpretación de la relación de la obra con el mundo. Vale aclarar que no es a la razón como facultad para conocer y relacionarse a la que se considera cuestionable, más bien sucede que la literatura al plantearse como silencio lo que hace es imputar de estrechos a los parámetros establecidos para representar la realidad. La propuesta sería que en lugar de pensar una racionalidad extendida a toda comprensión humana posible, habría que pensar en una racionalidad que abarcara los aspectos no mensurables de la existencia. ¿Y por qué el arte entonces sería menos mentiroso que la ciencia? En el caso de la Literatura y su lectura puede pensarse como una ficción que no necesariamente responde a una lógica jerarquizada, se trata en sí de un modo de ver la vida, en donde la literatura no es arte en esencia sino una construcción que obedece a un contexto. Pero este contexto no remite a un afuera sino que se inscribe en la obra

⁴⁶ Julio Cortázar: "Su fe en las ciencias" en *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Suma Letras, 2003 (2ª ed.)

misma, en la experiencia que patentiza su encuentro. Para lograr ese puente entre nuestro mundo y "la realidad inconmensurable" sólo debiéramos aventurarnos a leer el mundo con otros ojos y a esa aventura estamos todos invitados.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANDA, Daniel: "Teorías literarias. 1. Enfoques desde el lenguaje". Docencia. Buenos Aires, 2001.

DUBATTI, Jorge: "Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas". Colihue. Buenos Aires, 2009.

PAZ, Octavio: "El arco y la lira". Fondo de Cultura Económica. México. 1972 (3ª edición)

REST, Jaime: "*El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*". Eterna Cadencia. Buenos Aires, 2009.

Mariana MANTEIGA
Profesora en Castellano Literatura y Latín (IES N° 1 "Alicia Moreau de Justo" –CABA-)
Licenciada en la enseñanza de la Lengua y la Literatura (UNSAM –Buenos Aires-)
Especialista en Ciencias Sociales con Mención en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO)

CRÓNICAS ÁULICAS I: BIENVENIDO JOHN

Lic. Julio C. Vivares
Enero de 2014

"Las colecciones de discos no son música".

John Cage

"La música que prefiero, incluso más que la mía, es la que escuchamos cuando estamos en silencio".

John Cage

Deseo comenzar esta pequeña serie de crónicas áulicas, relatos caseros o simplemente apuntes de mi cuaderno de notas, con una experiencia ocurrida en el año 1992, dentro del marco de una clase de música a mi cargo, con 35 estudiantes de entre 14 y 15 años de edad, en una escuela de educación secundaria del gran Buenos Aires.

En esa oportunidad me había propuesto abordar con los jóvenes alumnos - como aproximación divergente - la famosa performance de John Cage: *cuatro minutos, treinta y tres segundos* (4:33).⁴⁷

La propuesta fue entonces escuchar una *obra musical* contemporánea de un autor célebre dentro de la vanguardia norteamericana, y su posterior análisis individual escrito. Esta simple consigna encerraba además una omisión-estímulo fundamental tendiente a revalorizar el compromiso participativo de los oyentes (en este caso mis alumnos) con la obra: en vez de reproducir música pondría una cinta virgen en el radiograbador para grabarlos durante los 4:33 exactamente, tratando de que ellos no se dieran cuenta (por lo menos al principio de la experiencia), de tal modo que ante el silencio se vieran involucrados activamente en la creación sonora, tal como lo había ideado Cage.⁴⁸

En una obra tan peculiar como 4:33 en donde casi todos los parámetros musicales desaparecen – aún el esencial como el sonido mismo – y sólo se percibe como sustrato la duración, el sentido de lo otro, de la alteridad como existente, (complemento y generador sonoro indispensable) se agiganta y adquiere plena vitalidad.

"La utilidad de la inutilidad del arte es una buena noticia para los artistas. Porque el arte no sirve a ningún propósito material. Tiene que ver con el cambio de las mentes y los espíritus... (...) El cambio no es perturbador. Es alentador".

John Cage

⁴⁷ Si bien la experiencia coincidía con el mismo año del fallecimiento del compositor ocurrido el 12 de agosto de 1992, ésta no fue programa a partir de ello, ya que se produjo varios meses antes.

⁴⁸ Recuerdo que ubiqué el grabador a casete (tecnología disponible en aquellos años) en dirección opuesta al grupo, mientras les sugería que "para oír mejor" cerraran los ojos y recostaran sus cabezas sobre los brazos cruzados apoyados en el pupitre, lo cual favorecería una escucha relajada y placentera... Además les señalé que por ningún motivo se vería interrumpida la audición (Ej. posible ingreso al aula de alguna persona, ruidos exteriores, etc.).

MOMENTOS DE LA EXPERIENCIA

Momento 1: introducción

Realicé una pequeña introducción elíptica con la finalidad de crear un clima conveniente a la propuesta y generar la atención necesaria en el grupo. Traté de comentar, en esta fase, algunos aspectos de la producción general de Cage, sobre todo su filosofía de vida y su pasión por la indeterminación y lo aleatorio.

Momento 2: la audición

Establecido el clima conveniente y apropiado dentro del recinto del aula, dimos comienzo a la audición de 4:33 de silencio (mientras grababa y cronometraba la experiencia). Mi actitud fue siempre contemplativa y tolerante ante cualquier reacción, dado que con el transcurrir de los segundos y minutos la tensión del grupo fue en aumento, y los ruidos producidos por la inquietud y la ansiedad de los estudiantes se fueron sucediendo con mayor continuidad e intensidad.

Terminada la experiencia les pedí que dejaran por escrito lo vivido.

"...No se enteraron de nada. No existe el silencio. Lo que creían era silencio, porque no sabían cómo escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales. Se podía oír el viento agitándose afuera durante el primer movimiento. Durante el segundo, las gotas de lluvia empezaron a golpetear el tejado, y durante el tercero las mismas personas hicieron toda clase de sonidos interesantes mientras hablaban o salían."

(Descripción de Cage luego del estreno en 1952 en Woodstock, Nueva York, interpretado por David Tudor)

Momento 3: los comentarios escritos⁴⁹

(Se citan sólo algunos fragmentos de los vertidos por los alumnos respetando plenamente la redacción original)

- *"Pensé que al profe le había pasado algo o se había equivocado y no pudo poner la grabación. Después me di cuenta que todo era un chiste..."* – Matías, 15 años.
- *"Al principio escuche silencio. Luego más silencio y por último silencio. Ja Ja!!"* – Natalia, 14 años.
- *"Me dio risa escuchar una obra que solo era silencio".* – Juan, 14 años.
- *"El silencio me agobia. ¡No lo aguantaba más!"* – Felipe, 14 años.

⁴⁹ Fue indicado previamente que cada estudiante debía tener dispuesto lápiz y papel para relatar brevemente, una vez finalizada la experiencia, lo que habían sentido durante la audición.

- *"Escuché todos los ruidos que hacían mis compañeros, los de la calle y hasta el canto de un pájaro que nunca antes había escuchado desde el aula por el ruido". – Paula, 15 años.*
- *"El silencio me pareció interminable y no pude contenerme de hacer ruido con mi cuerpo". – Romina, 14 años.*
- *"Estuve pendiente todo el tiempo de la duración...". – Daniela, 14 años.*

Momento 4: la sorpresa

En esta parte del trabajo es cuando les informé que durante 4:33 había registrado los sonidos que producían, ya que *ellos mismos construyeron la obra...*

La reacción general fue de asombro y de risas. No faltaron los comentarios humorísticos pero siempre dentro de un marco armónico y de respeto.

Momento 5: los sonidos del aula

El interés y la curiosidad por conocer lo producido los desbordaba. Fue una de las escuchas más atentas que pude registrar en mis alumnos. Reproduje lo grabado y así pudieron dar oídos a su creación sonora: risas, toses, murmullos, respiraciones, bostezos, estornudos, sonidos de sillas y pupitres que se corren, ruidos con útiles que caen al piso, tamborileo sobre el pupitre - entre otros tantos sonidos - la conformaron.

Momento 6: reflexión final

Una vez terminada la audición les solicité que volvieran a expresar por escrito en la misma hoja sus pareceres:

- *"Nunca imaginé una experiencia de este tipo. Me gustó". – Rodrigo, 14 años.*
- *"Ahora sé lo que pretendió el compositor". – Malena, 15 años.*
- *"Me pareció una broma y lo peor que al principio no me di cuenta". – Alejandra, 14 años.*
- *"Aprendí que es difícil estar en silencio. Que no nos educan para eso. Y después cómo vamos a escuchar a los demás". – Martín, 15 años.*
- *"Fue algo distinto. Me siento bien porque participé en la creación de una obra sin ningún tipo de presión". – Marcos, 15 años.*
- *"No sentí nada". – Juan, 14 años.*
- *"No me voy a olvidar nunca de esta experiencia, ni de Cage". – Andrés, 14 años.*

- *"Quería hacer callar a mis compañeros para que el silencio fuese total, que no hicieran el más mínimo ruido, pero fue imposible. Tampoco pude contener mis pensamientos". – Esteban, 14 años.*
- *"No sé qué decir. Me dio risa. Es como un chiste. Me siento bien". – Marcela, 14 años.*

"...el director del departamento de Música me dijo que al salir de la sala de conciertos le llamaron tres de sus estudiantes, diciéndole: "Venga aquí". Se acercó. "Que ocurre", preguntó. Una de las muchachas dijo: "Escuché"

(John Cage de: "como pasar, patear, caer y correr")

"El silencio es la gran revelación", dijo Lao-Tse. Pero el logro del silencio no es tarea sencilla. Intentar hacer el máximo silencio posible, no sólo física sino emocional y mentalmente, implica todo un desafío contracultural fascinante que nos aproxima a una revelación...

El silencio es un umbral. Algo en su realización acontece y *nos ubica a las puertas de...* un más allá del silencio.

Por medio de su práctica es posible observar en nosotros mismos la agitación interior, la dispersión mental, la dificultad para estar inmóviles y callados, la ansiedad que nos domina y somete, las innumerables sensaciones corporales y emocionales que emergen sin poder controlarlas, etc. Además emergen del ambiente, por arte del silencio, infinidad de sonidos ambientales antes no percibidos. Paradójicamente el silencio torna sonoro nuestro universo cotidiano.

Estas revelaciones son, sin duda alguna, el primer paso de un aprendizaje significativo por excelencia, que la currícula escolar en todos sus niveles deliberadamente omite: el aprender sobre uno mismo.

*"Debo encontrar la manera de que la gente se haga libre sin que se vuelva tonta.
De modo que la libertad les ennoblezca".*

John Cage

TACET

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS EN "ATRILES"

1. Los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos y versarán sobre temas educativos, pedagógicos, artísticos culturales, musicales, literarios, etc.
2. Varias serán las posibilidades de tratamiento del tema elegido: a- como artículo periodístico, b- de manera científica, como ensayo, c- como trabajo monográfico, etc. En todos los casos se exigirá el mayor rigor.
3. Los textos deben ser remitidos en formato Word a la dirección de mail de la revista: atrilesrevista@yahoo.com.ar
4. La extensión máxima será de 10 (diez) carillas A4 - con bibliografía incluida - en caracteres *Times New Roman* o *Arial*, tamaño 12, interlineado (1,5), con cursivas y modificaciones similares concretas que el autor estime como necesarias (NOTA: una extensión mayor a la solicitada será puesta a consideración por el equipo de redacción en función de la naturaleza e importancia del trabajo).
5. Las posibles ilustraciones irán insertas en el artículo, en un número que no supere las cinco. La calidad de las mismas no debe ser de más de 15k de peso e irán acompañadas del pie de imagen que le corresponda y su procedencia (la revista se reserva el número final de ilustraciones a insertar en la publicación).
6. Se adjuntará un resumen del trabajo de aproximadamente 10 (diez) líneas y una breve reseña profesional (3 ó 4 líneas)
7. Cada vez que se cite un autor se deberá hacer la cita bibliográfica correspondiente.
8. Se ha de consignar los datos personales completos, además de la dirección del/la autor/a o de los/as autores/as, número de teléfono (o fax), dirección de correo electrónico y lugar de trabajo para cualquier consulta previa a su publicación.
9. El material debe ir acompañado por una autorización expresa para su publicación.
10. Las notas irán al final del texto, siguiendo la siguiente recomendación:

Ejemplo: BOURDIEU, Pierre: *Intelectuales, política y poder*. Eudeba. Bs. As. 2003. Pág. 25
11. Los editores de la revista se reservan el derecho a la publicación.
12. Los editores no se hacen responsables de las opiniones vertidas por los autores en sus artículos.
13. Cualquier inquietud sobre la publicación debe ser remitida a la dirección de mail expuesta.
14. Se sugiere mantener el mejor nivel académico-científico en los artículos que remitan. Esto implica asegurar una producción seria y precisa, no exenta de una escritura agradable.