

Algunas reflexiones sobre la música «clásica» contemporánea en Centroamérica

Alejandro Cardona

Universidad Nacional, Costa Rica

Recibido: 09/07/2014 • Aceptado: 01/10/2014

RESUMEN

¿Por qué la música «clásica» contemporánea de la América Central es tan desconocida, por no decir exigua o irrelevante, incluso para nosotros los centroamericanos? A partir de esta pregunta se genera una reflexión general sobre la situación de la música contemporánea en Centroamérica en cuanto a los modelos culturales y artísticos dominantes, la falta de mecanismos de interacción regional y la necesidad de contar con referentes propiamente sonoro-musicales, antes que con textos o investigaciones descriptivas. Asimismo, se proponen algunos retos y posibles salidas.

Palabras clave: música contemporánea, Centroamérica, modelos, arte

ABSTRACT

Why is it that Central America's contemporary "classical" music is so little known, not to say irrelevant, even for Central Americans? With that basic question as a starting point, this article offers an overview of the situation of Central American contemporary music, focusing on the dominant cultural and artistic models, the lack of regional interaction and the need for sonic and musical references before written descriptive research. Challenges and possible solutions are suggested.

Keywords: Music, contemporary, Central, America, models, art



1

Antes de escribir este texto me sentía incómodo e incluso con algo de coraje. ¿Por qué? Porque estoy seguro de que la inmensa mayoría de las personas que leerá el artículo habrá escuchado muy pocas obras musicales centroamericanas actuales (ya sea de su propio país o de otro)... o tal vez ninguna; y si no provienen de la región, o no viven allí, posiblemente Centroamérica no exista, compositivamente hablando. Para mí esto presenta un problema doble que no tiene que ver tanto con el desconocimiento o la indiferencia (lo normal en relación a los llamados «países pequeños»), sino con el divorcio entre palabras y música. Por un lado, escribir sobre algo que nadie conoce parecería una pérdida de tiempo (y la música se conoce únicamente por su *realidad sónica*, lo demás, en el mejor de los casos, es especulación o tal vez evocación). Por el otro, creo que nos hemos (mal) acostumbrado al dulce encanto de las palabras que frecuentemente sustituyen a la realidad o, en todo caso, que abordan cosas que les importan muy poco a los y las que nos expresamos con sonidos.

Lo más irónico de todo esto es que tengo que reconocer que, fuera de la música costarricense, conozco mal la de los demás países de la región, sobre todo si se trata de las generaciones más jóvenes. Además, una cosa es hacer una lista de nombres y otra muy distinta tener un conocimiento más o menos profundo de las obras. Esto me pone en una situación algo comprometedor, aunque también, y por eso sigo adelante, me permite reflexionar sobre el porqué de esta situación.

¿Por qué la música «clásica» contemporánea de la América Central (y, por si las dudas, incluyo allí a Belice y a Panamá) es tan desconocida, por no decir exigua o irrelevante, incluso para nosotros los centroamericanos? ¿Será que solo tenemos derecho a existir cuando somos de interés geopolítico (por ejemplo, cuando triunfó la Revolución Sandinista), cuando somos una zona de trasiego de drogas hacia los EE.UU. o cuando logramos hacer un papel decoroso en un mundial de fútbol?

Creo que para comenzar a contestar estas interrogantes es necesario enfocarse en tres asuntos fundamentales, sin duda interrelacionados:

- No existen circuitos de comunicación y gestión artístico-musical regionales, y cuando se dan es con una lógica que prioriza la reproducción de la cultura musical occidental hegemónica, con un marcado énfasis en la del siglo XIX —¡Todavía!—, o se ubica en el terreno de la música «popular»;
- en Centroamérica nos interesamos más por el reconocimiento «internacional» —que significa principalmente Europa o Estados Unidos, y secundariamente alguno de los países «grandes» de Latinoamérica— que

- por el local o regional (que incluye migraciones hacia estos países por parte de nuestros compositores y nuestras compositoras);
- al ser tan mal conocidos, cuando hacemos esfuerzos para visibilizar nuestra producción musical utilizamos enfoques cuantitativos, con criterios «democráticos», de amplia inclusión, pero no analíticos y menos intentando abordar ese asunto escurridizo de la calidad;
 - todo lo anterior ha significado la ausencia de un público emergente. El público y los y las instrumentistas de la música clásica son tendencialmente conservadores y elitistas.

2

Conclusión: Hay un desconocimiento mutuo notorio en Centroamérica. Y resulta aún más impactante si tomamos en cuenta que existen recursos de comunicación, aparentemente muy eficaces y directos, como Internet, que podrían facilitar encuentros y/o intercambios.

¿A qué se debe este desconocimiento? Ofrezco algunas tesis preliminares:

En primer lugar está la relativa pobreza de nuestros países (aunado a situaciones prolongadas de inestabilidad sociopolítica, así como asimetrías, entre ellas culturales, que afectan a grandes sectores de las poblaciones centroamericanas). Y dentro de esa pobreza, los presupuestos y las subvenciones que reciben las artes y la cultura son exiguos, con algunas diferencias importantes según el país o las regiones del país.

En segundo lugar, para algunos países, empezando por Costa Rica, ha sido más importante destacar las diferencias con nuestros vecinos que cimentar una relación sobre la base de nuestras similitudes o coincidencias. ¿No habrá llegado la hora de reconocer que es casi imposible pensarnos culturalmente sin tomar en cuenta los aspectos de continuidad y de relación que superan en mucho los estrechos marcos de los Estados nacionales?

En tercer lugar, creo que consideramos que lo que hacemos musicalmente es de poca importancia, sobre todo en relación con lo que se hace en los países «desarrollados» o los países grandes.

Finalmente, casi todos los recursos de formación y difusión musical —les recuerdo que hablo únicamente de la llamada música clásica— se invierten en una labor fundamentalmente reproductora, no creadora. El ejemplo más claro de esto es Costa Rica, que a partir del año 1973, bajo el lema de «para qué tractores sin violines», impulsó desde el Ministerio de Cultura un proyecto amplio para formar instrumentistas sinfónicos, trayendo al país maestros internacionales que formaron parte de una renovada Orquesta Sinfónica Nacional. No es que esta labor no haya dado sus frutos, pero es hasta hace poco —casi cuatro décadas después— que se empieza a sentir un interés más agudo y sostenido por la creación

musical de nuestros compositores y nuestras compositoras. En otras palabras, se produjo un marcado divorcio entre un desarrollo musical orientado hacia la ejecución, sobre la base casi exclusivamente de modelos musicales europeos, y un desarrollo orientado hacia la creación de obras musicales contemporáneas, incluyendo diversas posibilidades de investigación, experimentación y debate en el plano estético, así como la construcción de públicos.

Creo que compartimos este divorcio con toda la región (cada país con sus matices). Y también encontramos realidades similares en casi toda América Latina. No obstante, en países como México, Argentina o Brasil (los grandes) hubo un mayor equilibrio entre estas dos dimensiones de la actividad musical. Las obras latinoamericanas que han logrado incorporarse (o «filtrarse») en los repertorios de los y las instrumentistas, conjuntos de cámara y orquestas provienen predominantemente de los compositores de estos países: Ponce, Chávez, Revueltas, Villa-Lobos, Ginastera y, más recientemente, Piazzola, por nombrar algunos de los más conocidos.

Así, en el marco de proyectos culturales reproductores, en el fondo coloniales o neocoloniales, con presupuestos limitados y públicos indiferentes o inexistentes se entiende nuestra falta de interés por la composición musical centroamericana. Simple y tristemente ha tenido poca importancia.

3

Ante esta situación los compositores y las compositoras de la región han optado a veces por una proyección hacia los centros musicales considerados más importantes, principalmente Europa y Estados Unidos. Es un fenómeno muy complejo que no se puede reducir a una simple fuga de talentos o una suerte de «traición a la patria».

En primer lugar, el hecho de poder desarrollar una «carrera» compositiva en medios musicales más grandes y sobre todo más profesionales significa tener la posibilidad de «empezar a existir». Y una parte importante de esa «existencia» es el poder disfrutar de ejecuciones de mayor calidad. En Centroamérica el medio musical trata a la persona compositora como si fuera una aficionada y la composición musical se ve generalmente como un pasatiempo.

Pero, más allá de estos factores, también hay que reconocer que la validación de nuestra obra —que poco tiene que ver con la música en sí, con su calidad— se fundamenta en existir para «ellos», no para «nosotros» (o bien, existimos para nosotros porque ellos nos reconocen).

Y dentro del contexto latinoamericano también encontramos jerarquizaciones frente al «mundo desarrollado». Para una persona europea o una estadounidense no es lo mismo ser un compositor o una compositora de, por ejemplo, México o Argentina, que ser de El Salvador o Panamá. Para la sensibilidad

dominante del norte estos países grandes del sur tienen un mayor interés *per se*. En parte porque cuentan con la capacidad para «consumir» sus productos culturales (organizan grandes festivales y tienen mejor infraestructura, etc.) y porque estos países grandes del sur son más conocidos en el plano cultural, aunque sea a partir de estereotipos.

Esto no significa que debamos encerrarnos en nuestra realidad local o resignarnos a vivir complacientemente en la marginalidad. Pero sí llama la atención la poca inversión que hacemos en la creación de mecanismos para profesionalizar nuestros medios musicales de cara a un desarrollo regional. No se trata de ser simplemente autosuficientes, sino de edificarnos como interlocutores. Es desde la interlocución que podemos empezar a existir para nosotros mismos y, consecuentemente, para los demás.

4

El último aspecto que pienso abordar es tal vez el más delicado: las estrategias o dinámicas de visibilización y/o valoración social de la música centroamericana. Creo que se produce, por un lado, una especie de sobrecompensación: como nadie nos conoce, incluyéndonos a nosotros mismos, buscamos destacar nuestros supuestos logros de manera bastante acrítica. Y, por el otro, buscamos, sobre todo en los medios académicos, una validación a partir de la cuantificación descriptiva de nuestra realidad, que poco tiene que ver con la música como fenómeno sonoro. Hacemos, por ejemplo, exhaustivas listas de compositores y compositoras con datos biográficos, de obra, de ejecuciones, de reconocimientos... Catalogamos.

El asunto de la sobrecompensación se entiende hasta cierto punto: es producto de nuestra inmadurez y nuestra inseguridad históricas. El otro, el de la cuantificación descriptiva acerca de la producción musical, aunque relacionado, es más complicado. Este tipo de labor es posiblemente necesario, pero en sí mismo es reduccionista y puede llegar a ser distorsionador de la realidad, al no tener como objeto de estudio la música en tanto fenómeno sonoro, sino la música como colecciones de datos descriptivos en forma de textos. Además, aún en este plano puramente descriptivo, la cuantificación no es neutral. En muchos casos más es mejor, o cierto tipo de circulación social de la música tiene más legitimidad (la ejecución de una obra orquestal en un teatro nacional es más importante que, por ejemplo, una obra de cámara en un salón universitario o una sala comunal...).

En este sentido, creo que es necesario emprender un trabajo mancomunado, ojalá de cobertura regional, en tres direcciones:

Primero: Hay que priorizar proyectos de ejecución y de registro en grabaciones de la producción musical contemporánea, con una cobertura amplia. Y hay que favorecer mecanismos de circulación a través de los medios sociales de comunicación (fundamentalmente Internet), que son baratos y accesibles. En el

pasado este tipo de proyectos representaban una inversión de grandes proporciones y poco impacto, pero en los últimos veinte años esto ha cambiado radicalmente. Los recursos tecnológicos digitales actuales nos permiten tomar en nuestras manos (ya sea como personas compositoras o como instituciones, fundamentalmente públicas) el registro y la difusión de nuestras creaciones musicales, evitando en mucho la intermediación de la industria cultural tradicional.

Vuelvo neciamente sobre el mismo punto: es imposible un abordaje cualitativo de nuestra música si no se escucha; no de pasada, sino con posibilidades de audiciones múltiples que podrán llegar a ser *audiciones críticas*. Asimismo, los abordajes cuantitativos cobrarán sentido (o tendrán que ser modificados) según sean cotejados con la realidad sonora. Para esto hay que registrar todo lo que se hace, porque así se podrían realizar comparaciones y tener una visión más abarcadora. Asimismo, permite ir construyendo y consolidando públicos emergentes, sobre todo entre los sectores de jóvenes que en muchos casos se apartan de los valores más conservadores de los públicos «históricos» de la música clásica.

Creo que en este terreno ha habido avances, pero todavía falta muchísimo por hacer, sobre todo a nivel institucional, ya que las burocracias culturales tienden a ser poco flexibles en relación a estas nuevas posibilidades. ¿Qué porcentaje de nuestra producción tiene un registro en audio de calidad? Me atrevo a decir que es relativamente bajo.

Segundo: Es necesario desarrollar investigaciones de profundidad, una (etno)musicología y una teoría musical desde la *óptica compositiva*, que pueda revelar las riquezas o las pobreza de nuestra producción, con el fin de generar un debate real y crítico (en oposición a lo descriptivo o a valoraciones cuantitativas con sesgos conservadores). Hay que meter las manos en la masa e intentar comprender cómo hemos construido nuestros lenguajes, dónde están sus consistencias y sus inconsistencias, sus potencialidades o sus callejones sin salida. No se trata, desde luego, de establecer una visión unitaria (que no sería más que una imposición autoritaria), sino de discutir, de polemizar, de enfrentar posiciones... Y esto se hace no desde el «discurso acerca de...», sino desde la obra sonora misma.

Tercero: Los anteriores dos puntos remiten al terreno, algo polémico, de la *calidad*. Cada vez que menciono esto todo el mundo se quiere salir por la tangente: que la calidad es una cosa subjetiva, que no es medible, que no se puede discutir constructivamente, etc.

Creo, en primer lugar, que no hay que confundir la calidad con el *gusto*, que sí es personal y, por tanto, absolutamente subjetivo. Aunque también debo aclarar que lo subjetivo no es algo intrínsecamente malo, sino una parte ineludible del proceso de construcción de criterios. No hay criterios objetivos, ese es un mito que proviene del método científico heredado del Siglo de las Luces, que se está cuestionando en la actualidad en casi todos los campos, incluyendo las ciencias duras.

Tampoco hay que confundir calidad con aspectos de hechura, sofisticación o acabado a nivel técnico. Lo técnico es un medio y no un fin en sí mismo, por tanto no tiene un valor independiente. Además, podemos sentir la calidad en expresiones musicales nada «finas» o «elegantes» en su acabado.

Finalmente, no hay que confundir la calidad de la música con la calidad de los discursos que se elaboran acerca de ella (una práctica de la cual se ha abusado, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX). La elocuencia de un texto no necesariamente refleja la calidad del discurso sonoro-musical.

Entonces, ¿de qué se trata esto de la calidad? Es, como dijo el director teatral británico Peter Brook, algo invisible. En su libro *La puerta abierta* habló de fuentes de energía de gran potencia que producen impulsos que nos guían hacia la calidad:

Todos los impulsos humanos hacia lo que de un modo torpe e impreciso llamamos «calidad» proceden de una fuente cuya auténtica naturaleza ignoramos, pero que somos perfectamente capaces de reconocer cuando aparece en nosotros mismos, o bien en otra persona. No se trasmite mediante el ruido, sino por el silencio (Brook, 1993, pp. 73-74).

O sea, la calidad no se expresa con palabras, con discursos o con recetas, sino que la sentimos interiormente y esto nos permite tomar nuestras decisiones creativas, ya sea como compositores o como escuchas. Es algo que incorpora la reflexión, la experiencia vivida, la búsqueda de consistencia y pertinencia, la economía de medios expresivos (la utilización de lo justo y necesario en cada momento)... Pero, independientemente de cuáles sean sus múltiples componentes, sin este *sentido de la calidad* todo lo demás, me parece a mí, carece de sentido. Y es un terreno de debate sin el cual me parece que Centroamérica solo podrá existir en una dinámica poco constructiva de autocomplacencia.

5

Yo no creo que la América Central sea más rica o más pobre musicalmente que alguna otra parte del mundo. Tampoco creo que ser países relativamente pequeños y pobres sea un condicionante insuperable o tan siquiera determinante. Creo que estamos, en el terreno de la música clásica contemporánea más que nada, condicionados por los modelos culturales dominantes que nosotros mismos nos hemos encargado de perpetuar. Lo que sí es evidente es que nadie va a hacer nada por nosotros si no somos capaces de hacer algo nosotros mismos. Y creo que hacer algo aunando los esfuerzos de toda la región y las potencialidades de toda nuestra pluralidad cultural será más productivo y fructífero que una colección de esfuerzos aislados.



Desde luego que esto es fácil de decir y difícil de implementar. Por un lado, como creadores, entre más viejos, buscamos defender nuestro tiempo en soledad para crear (después o antes de la dispersión de la cotidianidad de la supervivencia). Y por el otro, las lógicas de relacionamiento regional en lo político y lo económico responden a proyectos y problemáticas que tiñen, hasta cierto punto, las posibles relaciones culturales y artísticas.

En este sentido, creo que debemos invertir prioritariamente en las nuevas generaciones (suena trillado, pero me parece que no queda de otra). Establecer becas y residencias de intercambio para la creación que nos permita retroalimentarnos. Crear foros de discusión regional, espacios de encuentro y difusión de nuestros mundos sonoros para que dejen de ser, como en este artículo, meras palabras silenciosas sobre el papel.

Referencia

Brook, P. (1993). *La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro* (8.^a ed.). España: Alba Editorial.