

El nacionalismo musical como proyecto crítico

Matheus Fellipe Reguta – math.fellipe@protonmail.com

Composición – DAMus – UNA

Una de las características que marca de manera más transversal la producción musical en Latinoamérica es el uso de material autóctono en la composición académica. Sea en México, Brasil, Cuba o Argentina, no es posible hablar de la música de los últimos dos siglos sin abordar tal característica, y la producción de años recientes no es excepción a esto. Sin embargo, la variedad de musicalidades de la región, la cantidad de distintos compositores y el largo período histórico que cubre resultaron en un igualmente variado espectro de formas por las cuáles se dio este fenómeno.

Mucho de este espectro suele ser entendido desde la categoría de nacionalismo musical, cuya definición en la musicología tradicional tiende a ser negativa: nacional como lo no-universal. Esto supone una tradición y un repertorio universalmente reconocidos como parámetros desde los cuáles toda creación y práctica musicales son juzgadas. En esta visión lo nacional en la música sería algo como una mancha o un desvío en el repertorio universal, un conjunto de casos excepcionales en que un concepto “extra-musical” (la valorización de lo regional) se encuentra mezclado a una tradición propiamente musical, generando músicas otras, híbridas.¹

Tal concepto de nacionalismo inevitablemente se transforma en una especie de etiqueta, que marginaliza compositores y músicos en general identificados con ella. Malena Kuss ejemplifica esto mencionando la forma como Ginastera es evaluado por la musicología a partir de su apropiación de folklore argentino, mientras Stravinsky supo distanciarse del estereotipo de músico nacionalista.² Como resultado, de la música de Stravinsky primero se estudió su construcción universal-abstracta y sólo más tarde y de manera secundaria sus relaciones con el folklore (la gran excepción a esto fue Bartók, quien siempre interpretó el estilo primitivista de Stravinsky como derivación del folklore ruso, comparándolo con Falla y llegando a afirmar acerca de la *Consagración de la Primavera* que “si en el medio del material temático de Stravinsky existen algunos [temas] de invención propia [...] son las imitaciones más fieles y hábiles de canciones folklóricas).”³

Por supuesto, el cánón musical no es verdaderamente universal, sino que fue una creación de músicos y críticos centro-europeos del siglo XIX (más que nada germánicos), que buscaban crear discursos de legitimación de su música. Malena Kuss, reconociendo esto, intenta hacer una definición de lo nacional en la música latinoamericana que no sea vertical (derivación de un universalismo jerárquicamente superior) sino horizontal, partiendo de los criterios de creación y recepción específicos de dicha música. Encuentra la clave para hacer tal delimitación en la idea de

1 Malena Kuss. “Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica” en **Cuadernos de Música Iberoamericana**, vol. 6. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998, pp. 133-149.

2 Op. cit.

3 Béla Bartók. “The influence of peasant music on modern music” en **Tempo**, n. 14. Cambridge: Cambridge University Press, Invierno 1949-1950, p. 22.

autenticidad: Kuss afirma que “la percepción de autenticidad (que no necesita ser etnomusicológicamente científica) [...] es una de las condiciones que determinan a qué nivel estructural [el material folklórico] penetra en la partitura.”⁴ El criterio de autenticidad retira de la etiqueta “nacionalista” su conotación peyorativa, de música menor. Lo hace por indicar la manera por la cual la idea de nacionalismo es injertada en las partituras como elemento propiamente musical: por la parte del compositor la absorción de material que entiende como nacional en su obra de manera crítica/reflexionada (y no meramente exótica/superficial) y, por parte de la audiencia, la percepción de la legitimidad de tal material.

Particularmente importante es que la autenticidad no dependa de un criterio etnomusicológico. Esto implica en que sea posible independizar el nacionalismo en la música de la apropiación literal de material folklórico. De ahí que piezas que no utilicen de forma explícita melodías u otros elementos de origen folklórica puedan entenderse como nacionalistas: es posible incorporar elementos a un nivel estructural, lejos de la superficie y por lo tanto poco reconocibles de inmediato, pero que otorgan a la pieza el carácter de autenticidad que Kuss identifica con el nacionalismo. Hay que agregar a esto un dato importante: la autenticidad de lo nacional no se refiere a una esencia eterna e inmutable de la expresión de una nación, sino a una construcción colectiva de tal expresión. La autora deja esto inicialmente implícito en su texto, por localizar históricamente el proceso de incorporación del nacionalismo en la música, y explícito hacia el final, al apuntar un “continuum diacrónico” entre una “sustancia percibida como nacional” y el aporte individual de muchos artistas a la formación de esta sustancia.⁵

Tal construcción de lo nacional en la música es un proyecto típicamente modernista. Se trató de un proceso de crítica y experimentación, de la búsqueda por alterar la realidad musical latinoamericana, profundamente marcada por la incertidumbre acerca de su identidad. Tras muchas décadas de creación, interpretación, escucha, crítica y disputas se formaron sentidos comunes acerca de la sustancia nacional de los distintos países de Latinoamérica: si el *Aria/Cantilena* de la *Bachianas n. 5* de Villa-Lobos en su momento de creación fue un intento de traer Bach al Río de los años 40, hoy es una forma de llevar el Río de los años 40 (además entendido como un Río de Janeiro ideal, “verdadero”) a las salas de concierto.

Villa es un caso particularmente óbvio de esta naturalización del nacionalismo musical como representación ideal de la patria, en larga medida porque tomó el camino opuesto a Stravinsky, asociándose él mismo con la idea de expresión nacional. Pero ejemplos similares pasaron con otras músicas y países, ya sea en la forma de asociación de un creador individual (Carlos Chávez = México) o de ciertas expresiones musicales (Rumba = Cuba, Tango = Argentina, etc.) con su país de origen.

Por este peso de lo ya hecho en el nacionalismo, el uso de material musical autóctono pasa a presentar ciertos riesgos. El riesgo más claro, el exotismo, no es de todo nuevo: Mário de Andrade, en su Ensayo acerca de la música brasileña del 1928 ya

4 Malena Kuss. Op. cit. p. 140.

5 Op. cit. p. 149

lo apuntaba,⁶ y el suceso de Villa-Lobos en París, más allá de sus indudables méritos como compositor, también se debió a su esfuerzo por presentar a sí mismo como un aventurero, lleno de historias y curiosidades de los trópicos.⁷ Sin embargo, hay una exacerbación de este riesgo, por el hecho de que los ya mencionados lugares comunes creados por los proyectos nacionalistas funcionan excepcionalmente bien como símbolos ideales, tarjetas postales de sus países de origen. Por más oportunista que haya sido en ciertas ocasiones, Villa-Lobos tuvo que crear, exponer y defender su lectura propia de lo que sería la música brasileña. A su vez, hoy un compositor brasileño (o argentino, o colombiano, etc.) tiene a su disposición un vasto repertorio de símbolos y gramáticas asociados a su país, además de un repertorio técnico y estilístico igualmente vasto, pasible de ser estudiado a la manera de un manual técnico y aplicado a la manera de un proyecto de ingeniería.

Y esta disponibilidad apunta el otro gran riesgo de componer en la actualidad con material autóctono: la superficialidad. La existencia de un repertorio de sustancia nacional ampliamente reconocido como tal era uno de los objetivos de los proyectos nacionalistas, y puede servir como suelo para el crecimiento de nuevas musicalidades. Pero la disponibilidad de lo que es prácticamente un catálogo de expresiones nacionales puede llevar a una utilización acrítica de su contenido. Es decir: permite situaciones en que la forma de apropiación de material autóctono es idéntica o análoga a la de los nacionalismos musicales del siglo pasado, pero en que el criterio de autenticidad deja ser parte relevante en los procesos de creación y percepción.

Es por esta similaridad de contenido entre una forma crítica y una superficial de apropiación de material folklórico que al principio se mencionó un espectro del fenómeno; espectro cuyos extremos estarían marcados por la superficialidad de un lado y la incorporación deliberada de otro. Es posible usar este espectro como referencia para la comparación de distintos momentos históricos (las 4 fases del nacionalismo de que habla Malena Kuss,⁸ por ejemplo, podrían ser el pasaje de un lado al otro del espectro), de distintas obras (un posible acercamiento a los *Choros* como una serie más auténtica que las *Bachianas* en la obra de Villa-Lobos⁹), o de distintas lógicas de producción musical (por ejemplo, la superficialidad de cierta producción actual y la búsqueda por autenticidad del nacionalismo).

Es en esta última dualidad que este ensayo está interesado. Por presentarla en categorías más sucintas, se puede decir que se trata de la tensión entre modernidad y

6 Mário de Andrade. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1962, pp. 14-15.

7 Es particularmente conocida la anécdota, publicada en una revista de crítica musical francesa, según la cuál Villa-Lobos convivió por varios meses con indígenas en sus viajes por la Amazonia y llegó a ser capturado por canibales. En un nivel musical, hay que mencionar que la estética de Villa se tornó decididamente nacionalista sólo después de su viaje a París en 1923.

cf. Paulo Renato Guérios. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro en **Mana** v. 9, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, abril de 2003. Disponible en <<https://doi.org/10.1590/S0104-93132003000100005>>, acceso 23/05/2021.

8 Malena Kuss. Op. cit. p. 141-149

9 Esta comparación se asocia a ciertas lecturas de la obra de Villa según las cuales las *Bachianas* serían una especie de retroceso en su estética, desde un modernismo experimentalista de los años 20 y 30 hacia un neo-clasicismo/neo-romanticismo.

cf. José Maria Neves. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981

posmodernidad en el campo de la música académica latinoamericana. El concepto de posmodernismo se explica, en principio, como un abandono o una negación del modernismo.¹⁰ Apunta hacia un momento histórico y una lógica cultural que representarían la decadencia de los proyectos modernistas. Estos proyectos toman una forma teleológica, de narrativa progresiva hacia un destino, un objetivo final. El nacionalismo musical, en este contexto, se presenta como un conjunto de narrativas que intentaban resolver la problemática de la identidad musical de las distintas naciones latinoamericanas. El posmodernismo sería un momento de agotamiento de estas narrativas y de la problemática misma. El agotamiento se daría por la saturación de los proyectos mismos: un acúmulo tan largo y variado de respuestas al problema identitario que las narrativas se fragmentan, se diluyen, dejando una masa amorfa de “símbolos de lo nacional.”

En el modernismo estos símbolos son interpretados de manera hermenéutica, como objetos que apuntan hacia una realidad mayor (la narrativa). Cuando Amadeo Roldán utiliza polirritmias de la música popular cubana en sus *Rítmicas V y VI* no está simplemente referenciando una musicalidad ya conocida. Está utilizando los símbolos de la música popular como bloques constructivos de una musicalidad nueva, como forma de agregar información al concepto de “cubanidad.” Un abordaje posmoderno del mismísimo material sería su utilización como símbolo aislado de una construcción narrativa, como mera referencia a ideas ya conocidas: una célula rítmica presentada de tal manera que el oyente no logra sacar otro pensamiento más allá de “ah, mirá, eso yo conozco, es rumba, música cubana.” Suele pasar en músicas hechas desde esta lógica una hiper valoración de la técnica, por la exploración del color instrumental y la “buena” construcción armónica y formal, como una especie de compensación por este vacío de los símbolos utilizados. Partiendo de la centralidad de los criterios de crítica y autenticidad para la definición del nacionalismo, pareciera válido afirmar que la lógica posmoderna de apropiación de materiales autóctonos no constituye una manifestación nacionalista, por lo menos desde la conceptualización acá realizada del término.

Así definida una posmodernidad musical latinoamericana, es importante retornar a lo que sería exactamente el modernismo nacionalista en la música. Si anteriormente este ensayo mencionó el carácter crítico y constructivista del nacionalismo, no exploró exactamente cuál es el contenido de esta crítica.

Una de las formas que toma esta crítica tiene que ver con la definición del sentido común de nacionalismo. Como dicho al principio, en la musicología tradicional se suele considerar el nacionalismo como una interferencia de ideas “extra-musicales” en la producción propiamente musical, universalista, con el objetivo de valorar determinada música de una región o pueblo. El romanticismo latinoamericano tiene ejemplos de una práctica acrítica partiendo de este paradigma, en que elementos locales son injertados como curiosidades pintorescas en una música de hechura europea.¹¹ Pero a partir de esta distinción jerárquica entre local y universal también se

10 Frederic Jameson. **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.** Traducción: José Luis Pardo Torio. Barcelona: Paidós, 1991.

11 Por ej. *A Sertaneja*, de Brasílio Itiberê; el vals *Quenas*, de Duncker Lavalley; etc..

generó un paradigma crítico, en la forma del proyecto de “ascender” la música nacional a un nivel universal. El más conocido defensor de esta forma de modernismo fue Béla Bartók en su primer producción nacionalista, fase de su obra en que expresó el objetivo de “colectar las más bellas canciones folklóricas húngaras y elevarlas al nivel de canciones artísticas.”¹² En Latinoamérica el mismo proyecto fue expresado por Mário de Andrade:

Un arte nacional no se hace por una elección discrecional de elementos: un arte nacional ya está hecho en la inconsciencia del pueblo. El artista sólo necesita dar a los elementos ya existentes una transposición erudita que haga de la música popular, música artística [...].¹³

Un punto central de las afirmaciones de Bartók y Andrade es que la autenticidad del material nacional antecede su elevación a un nivel artístico. Es esta preocupación que lleva Bartók a denunciar la falsedad de la música gitana, y Andrade a apuntar los riesgos del exotismo. Estos elementos de autenticidad y crítica permiten coincidir este proyecto con la definición de nacionalismo de Kuss, pero al mismo tiempo no es un proyecto que en sí mismo logre escapar de la visión eurocéntrica, que implica en una relación de centro-perifería entre una música universal y una particular, local. Además, parte de una concepción de lo “auténticamente nacional” que tiende al esencialismo. La cuestión, entonces, es si hay una forma de nacionalismo musical que huya del eurocentrismo y del esencialismo desde su concepción, o si los nacionalismos sólo logran esto *a posteriori*, por una reinterpretación al momento de la recepción.

Quizás sea posible entrever una respuesta a esta problemática justamente en uno de los principales defensores de la universalidad de la música germánica, Theodor Adorno:

En aquellas esferas donde la tendencia evolutiva de la música occidental no se impuso completamente, como en algunos territorios agrarios de Europa Meridional y Oriental, pudo ser empleado sin deshonor, hasta el pasado más reciente, un material tonal. Basta pensar en el arte de carácter regional, pero grandiosa en su coherencia, de Janáček, y también en buena parte de la música de Bartók que, con toda su inclinación hacia el folklore, representaba a la vez parte de la gran música europea más avanzada. La legitimidad de esta música “un poco al margen” se encuentra siempre en el hecho de que ella le da forma a un precepto técnico en sí mismo exacto y selectivo. A la diferencia de manifestaciones de la ideología del sangre y tierra [*blut und boden*], la música verdaderamente regional, cuyo material en sí mismo fácil y corriente se organiza de manera muy distinta a la occidental, posee una fuerza de extrañamiento que la aproxima de la vanguardia y no de la reacción nacionalista. De cierta manera sale desde afuera

12 Bartók apud Stephen Erdely. “Bartók and folk music” en **Cambridge companion to Béla Bartók**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 27. Disponible en <<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521660105.004>>, acceso 24/05/2021.

13 Mário de Andrade. Op. cit. p. 15-16.

Para una comparación del pensamiento nacional-modernista de Bartók y Andrade cf. Elizabeth Travassos. **Os Mandarins Maravilhosos**. Rio de Janeiro: FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.

en auxilio a la crítica musical inmanente de la cultura, tal como esta se expresa en la música radical moderna. La música ideológica del sangre y tierra es, en cambio, siempre afirmativa y se mantiene conectada a la “tradicición,” tanto cuanto la tradición de cualquier música oficial se encuentra en suspensión en la expresión musical de Janáček, en medio a todos los acordes perfectos.¹⁴

“¡Pobre gente subdesarrollada!” – pareciera decir Adorno al principio de la cita – “les concedo el derecho a seguir utilizando material musical obsoleto de manera legítima.” La condescendencia germanocéntrica de Adorno hacia músicas otras (sean académicas, como la obra de Stravinsky o Sibelius, sean populares o masivas, como el jazz) es bastante conocida. Acá en particular, el valor de la producción modernista de Bartók y Janáček es dado no tanto por la música en sí misma, sino en larga medida por el extrañamiento que causa al oyente acostumbrado a la música hegemónica centro-europea.

Sin embargo, hay una diferencia de suma importancia entre este extrañamiento y el exotismo romántico y posmoderno: se trata de un extrañamiento crítico, y no de un etnoturismo musical. Hay condescendencia en la manera como Adorno expresa su aprobación a esta música, pero no en la razón por la cuál lo hace: el material musical es determinado por “un precepto técnico en sí mismo exacto y seletivo,” o sea, la crítica se hace presente desde la creación de la obra. El valor de la creación de Bartók y Janáček no está en “elevar” una música local a la universalidad, sino que es dado por el desarrollo del propio contenido autóctono. La inserción de este contenido en formas heredadas de la tradición europea no es realizada como una aceptación pasiva y submisiva de estas formas, sino como una crítica activa, análoga a la realizada por Schoenberg y sus discípulos, aunque partiendo de principios muy distintos.¹⁵ La inserción pasiva de lo local en lo universal, sin mayores desarrollos (a la manera del superficialismo exotista), es no sólo desimportante, sino directamente reaccionaria, opuesta a la creación crítica.

En el contexto latinoamericano, la misma confrontación crítica es válida, aunque con una diferencia de perspectiva. Adorno, como músico alemán, veía esta confrontación “desde adentro” de la tradición criticada, punto de vista desde el cuál se trataría de una crítica paralela a la suya, que “sale desde afuera en auxilio a la crítica musical inmanente de la cultura.” Un latinoamericano, a su vez, experimenta directamente esta confrontación, como crítica a la tradición y a la idea misma de universalismo, y como puerta hacia el desarrollo de una música propia.

El argumento adorniano sale desde afuera en auxilio de la clarificación del contenido crítico, confrontativo del nacionalismo musical. Para demostrar la existencia concreta de esta confrontación y la validez de los caminos por ella abiertos basta con escuchar piezas como el *Noneto* de Villa-Lobos, el *Sensemaya* de Revueltas, la *Cantata para América Mágica* de Ginastera, o *La Ciudad* de Cergio Prudencio.

14 Theodor W. Adorno. **Filosofía da nova música**. Traducción al portugués: Magda França. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989, pp. 37, 38.

15 Dicho sea de paso, y casi ciertamente a disgusto de Adorno, este mismo argumento podría ser desarrollado y utilizado como defensa de ciertas expresiones de la música masiva, pero esto sería tema para otro texto.