

bIBLIOTECA
dIGITAL

MÚSICA/MUSICOLOGÍA Y COLONIALISMO

MÚSICA/MUSICOLOGIA E COLONIALISMO
MUSIC/OLOGY AND COLONIALISM

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy

1ª edición, 2011.

Edición digital, 2014.

© 2011, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2011, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-184-3 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

LIBERTAD CREATIVA E INTEGRACIÓN CULTURAL

El ensayo aborda el proceso creativo en el continente americano desde una mirada que propone, primero, su mayor relación con el prehispánico – raíz que la música y la musicología locales tienden a anular cuando remiten de manera sistemática a los modelos europeos – y segundo, con el imaginario que caracteriza la libertad individual local – fuente recóndita de energía original y antídoto para encarar la estabilización de la belleza. A excepción de la primera mitad del siglo XX en que surge un interés por el pasado ancestral o a la manifestación individual de lo propio como objetos de estudio o fuentes de inspiración creadora – además del atractivo que ofrece la conjunción de ambos –, la producción de la Colonia, de la Independencia o la de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI muestran su frecuente subordinación a métodos, tecnologías o creaciones foráneas. De ahí la necesidad de forjar una filosofía propia de la creación musical capaz de iluminar la búsqueda de los factores que, sin desvío, lleven al hallazgo de cimientos colectivos y de anhelos privados.

Narciso y eco: el yo y el no.

Es raro encontrar países que no padecen en algún momento de su devenir las prácticas de la dominación extranjera: la difusa idea de territorio es propicia para que, de formas voluntaria o involuntaria, se inadvierta el lindero que anuncia la pertenencia del otro. La noción misma de *otro* no es menos brumosa al residir en contrastes confusos que convierten en alejados, distantes, o ajenos a yos que, por ser distintos, no se alcanzan a percibir con claridad. Véase también la idea de *otro* en los juegos que rigen las relaciones humanas, donde el yo tiende a una fusión incesante con otros

sujetos a través de múltiples formas, desde el afecto y la emoción hasta el tono jerárquico de normas sociales y culturales que implica sujeción a valores preestablecidos. El *yo* de esas relaciones, algo tan relativo como la percepción, es el ámbito subjetivo donde todo parece ocurrir porque en la psique se impacta la impresión de que se inserta un *tú* dominante o, al polo opuesto, donde se estima que se posee a un *tú* dominado. Espacio comparable a una escalera cuyos niveles se recorren por cada *yo* según el uso que al exterior se hace de los recursos propios, los muy distintos *yos* son cada uno un fluido medular cuyas interdependencias se mantienen en constante estado de cambio, sistema conectivo cuya dinámica de aperturas y cierres, también de filtros, deja avizorar que el hoy puede siempre moverse en el mañana.

Quien conquista o coloniza percibe su mejor condición sobre el deterioro que observa o provoca en el yo del otro, algo en lo que, al reparar apenas, parece permitir el rechazo: la xenofobia. Sobre ese otro inaceptado se actúa sin siquiera verlo para, al cabo a ciegas, imponer en su entorno un emblema propio y suponer con ello borrar el rostro ajeno, ese placer auto-reproductivo que retrata la catadura hermafrodita del acto colonizador. La conquista aniquila o vence al otro, a partir de lo cual las alternativas para continuar el sometimiento se basan en conservar su yo en suspenso y evitar que éste se manifieste como signo portador del carácter. Sobresalir dentro de ese designio que mantiene la energía a medias tiene su equivalencia en un cambio epidérmico: semblantear no ser uno mismo sino ser sólo la reproducción del perfil foráneo. Como toda imitación, la efigie no habita en lo propio sino finge emparentarse con el otro, es el yo manso al que aspira el colonialismo. A diferencia de la conquista, encuentro de fuerzas antagónicas – el *sí* frente al *no* – la condición del colonialismo es un *sí* imitado – el eco que obtiene y desprecia Narciso – en el que se derrite toda negativa. El *no* dentro de esa ecuación humana es un contraste indeseable: conduce al lenguaje, al intercambio del *sí* y el *no* que lo definen y que son manifestación de la autonomía. Sobre ésta señorea mientras la naturaleza privada y pública del intruso al imponer su modelo: el colonizado se trastoca en *otro yo*, hechura con la que puede quizá gozar de una sensación nueva por serle desconocida: la pertenencia al universo allende suyo, eso que viene del otro lado y fija aquí sus categorías. La comparación recompensa: “se es como”, frecuente forma de tasar en un mundo de valores cuyo credo fomenta la creencia en la paridad y el tránsito a un nivel superior. Al entrar al mundo que construye el otro

se alcanza a observar en gran medida parte de esa apuesta sobre la paridad y la superioridad, un pasatiempo que, a través de ideas, métodos o tecnologías, se articula entre quienes aleccionan con su nuevo conocimiento y quienes se adiestran de manera pasiva. El *yo* y el *no* se adecuan en el ensamble cuando lo propio es sigilo y cede al *sí* que impone el *otro*.

Musicología del cisma

El momento mismo de la conquista de América – cuya historia incita a creer que su etimología es lo amargo, *amère* –¹ debe haber sido, en la mera percepción de sus signos ceremoniales, una lucha entre dos fuerzas ruidosas: la trompeta, el pífano o el timbal que ordenan el paso de una marcha *vs* el *tlapitzali* – flauta –, el *quiquiztli* – trompeta –, el *huébuatl* – tambor – y el *teponaztli* – tronco hueco –, un todo en el que se funden los cantos y gritos de guerra. Imaginar con los sentidos esa síntesis del encono de aquellos encuentros da idea de un sentir que se proyecta aún en la resistencia que mantienen algunas etnias a través de su apartamiento. Dos ejemplos: los Rarámuri en los bosques de Chihuahua en el México del norte o los Bororos del Mato Grosso en el centro del Brasil, cuya originalidad no desvirtuada por el contacto con la península puede apreciarse hasta hoy:

No puede haber algo más doloroso para una sociedad que ser el objeto de una conquista: exterminación o violación de seres y territorios, primero, trastoque de lo arcano por los valores que impone el enemigo: invasión que va de la propiedad terrestre a la residencia de lo íntimo, eso que da plena vivencia al arte. El entorno y lo privado se cancelan o apenas se retienen en el vencido:

Golpeábamos, en tanto los muros de adobe
y era nuestra herencia una red de agujeros²

1 Alberto Buela explica que, “Etimológicamente el término Américo [...] proviene del germánico *Amal*, nombre del fundador de la familia real ostrogoda, que significa *trabajo* y de la partícula *rich* o *riké* que quiere decir *jefe, mando, poderoso*. Una etimología complementaria nos indica que Américo es equivalente a Aimerico, del gótico *hámis* que significa *casa* y del conocido *riké* o *rich*. [...] Saque cada uno las conclusiones que desee, pero el nombre de América ya algo barrunta sobre su sentido. ‘No olvidés, dice el poeta Leopoldo Marechal, *que al elegir un nombre se elige un destino*’”. <http://www.accionchilena.cl/Filosofia/America.aspx>

2 *Visión de los vencidos, Relaciones indígenas de la Conquista*, introducción, selección y notas de Miguel León-Portilla; versión de textos nahuas de Ángel Ma. Garibay, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, p. 154.

Entre las grietas se resguarda el enigma inextricable: detrás de la cruz que marca a toda América se esconde el ídolo, tanto como el *teponaztli* detrás del órgano que se aprecia a menos de 100 kilómetros de la ciudad de México, en Cuentepec, Morelos, pueblo cercano a Xochicalco, donde antaño se fijó el calendario prehispánico. Se habla a través de dos voces, la materna regresa a un interior ahora clandestino, la otra surge torpe en el exterior: ambas dan vida a un canto de substancia ambigua. Del *calme-cac* – casa de canto de los aztecas – el *tlapixcutz'in* – director del canto –³ transita a la capilla abierta reservada a quienes la iglesia aún no declara humanos: es la Colonia. Es llamativa la creatividad que surge de algunos territorios conquistados en los primeros momentos de ese largo periodo de encuentro con Europa, cuando el canto de las misas se apoya en el percutir del *teponaztli* para guiar la conjunción de la música y la danza propia de las culturas nativas. Y es llamativo también que dichos aspectos no sean un objetivo central de la musicología local y extranjera que se ocupa de las producciones de una época que algunos prefieren llamar *Novohispana* para evadir la noción que hoy nos reúne, lo *colonial*. El tema exige verse en sus raíces, para lo cual permanezco en el ámbito de los ejemplos de México.

Los tlaxcaltecas, pioneros en oponerse a los aztecas y colaborar con la conquista española, se cuentan entre los primeros compositores mexicanos, como confirma Motolinía hacia 1540:

Un indio de estos cantores, vecino de esta ciudad de Tlaxcallán ha compuesto una misa entera, apuntada por puro ingenio, aprobada por buenos cantores de Castilla...⁴

El Códice Valdés contiene una obra musical hasta ahora no identificada, *Sancta María*, motete a cinco voces que adopta un texto en lengua náhuatl, como se lee al inicio:

yn ilbuicac cihuapille Tonantz'in dios
*yn titoten pantlatocantz'in*⁵

3 Stevenson, Robert, "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", *La música de México*, Julio Estrada, editor, I. Historia, 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810), Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México 1984, p. 10.

4 *Ibid.*, p. 13.

5 *Ibid.*, pp. 13-18.

Gabriel Saldívar atribuía la obra al compositor español Hernando Franco al leer en el manuscrito original la inscripción “herna don fran co” – al parecer contracción de “Francisco” –, ⁶ aunque es posible que fuera un miembro de la aristocracia azteca que pudiese formar Bernardino de Sahagún en el convento franciscano de Tlatelolco, que se construye en 1535 en la antigua Anahuac sobre templos en ruinas y un antiguo mercado. A decir de Robert Stevenson:

La preparación recibida en Tlatelolco a través del canto llano y las reglas de medición rítmicas sin duda los capacitaron para dominar el canto de órgano. Seguramente aprendieron las combinaciones armónicas además de las reglas de notación mensural. Las fallas de don Hernando, se explican tal vez por el sistema que dio a los músicos indígenas los suficientes conocimientos rítmicos y melódicos fundamentales como para estar al servicio de la capilla catedralicia, pero que no les permitió dominar el contrapunto necesario para transformarlos en compositores refinados de música a varias voces. ⁷

La apreciación del musicólogo estadounidense se concentra en comparar las calidades del autor mexicano con sus contemporáneos peninsulares – acaso Morales (1500-1553), Guerrero (1528-1599) o Victoria (1548-1611) – y revela su afinidad con los propósitos disciplinarios de la Colonia cuando no establece un criterio para medir con justeza el objeto de estudio. El que sería un auténtico objetivo musicológico no es que el alumno se transformase en un compositor refinado – “al servicio de la capilla” – sino por el contrario, el que la búsqueda pudiese captar todo aquello que distinga al autor de la obra de los modelos europeos de la época. Sin anteponer juicios, las cuestiones de interés que plantea *Sancta María* son otras:

- a) Cómo se relaciona la métrica del texto náhuatl con una métrica ternaria con predominio de ritmo binario;
- b) Cómo en lugar de la estructura combinatoria del contrapunto o del monoteísmo subyacente en el contrapunto imitativo, el autor de

6 http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/l_mexXX/sigloxvi/dosplegarias/dosple_3.htm, pág. 4.

7 *Ibid.*, p. 15.

Sancta María tiende a crear bloques verticales propios de la naturaleza monorrítmica de la música del prehispánico mexicano;

- c) Cómo la voz que queda encubierta al centro precisamente, la contralto – *altus* –, entona una melodía cuyas alturas repetidas e intervalos de segunda mayor, tercera menor y cuarta, destacan de manera notable respecto de la conducción por grados conjuntos del resto de las voces o de los tradicionales saltos armónicos del bajo.

La singularidad de ese último detalle – dicho sea de paso, parece remitir a las transcripciones pentatónicas que Carlos Chávez aspiraba obtener en la década de 1930 a través del movimiento *indigenista* – contribuye a apreciar una versión insuficientemente apreciada de lo novohispano:

SOL SOL MI LA SOL SOL SOL (FA) MI SOL MI LA
yn il - hui - cac ci - hua - pi - lle ti - na - tzin dios



Facsimil del motete a cinco voces *Sancta María*, *Código Valdés*, pp. 104-105.
Al centro de la segunda de ambas páginas,
en el quinto de los diez sistemas, aparece la parte del *Altus*.⁸

Aquello que podría quizá revelar rasgos característicos del otro deviene defecto a oídos de una musicología cuyo interés en el modelo europeo le lleva a abstraerse del objeto mismo de estudio: el parecido es grande con la

⁸ http://sepiensa.org.mx/contenidos/menu_arte/1_mexXX/sigloxxvi/dosplegarias/dosple_3.htm

lección de análisis de la academia, donde el objetivo principal es, más que descubrir lo diferente, verificar que cada obra concuerde de manera cabal con las reglas. La distancia que mantiene el Dr. Stevenson respecto de la mixtura de culturas que se denota en la *Sancta María*, se halla a la antípoda de una musicología histórica con vocación de búsqueda de las huellas originales que dormitan en los productos primeros de la música colonial. Si en los propios Estados Unidos hay gran afinidad por las nociones europeas de música y una tendencia musicológica a abstraerse del universo pre-anglosajón, en los países al sur del continente la musicología histórica padece en general de una catadura dócil para estudiar su propio pasado, que parece surgir con la Conquista. Ambas musicologías comparten más lo europeo que lo propio, un tema que tienden a observar con escaso entusiasmo. Ello no obstante, en las oprobiosas reservas estadounidenses se preserva involuntariamente una música autóctona en extremo original – véase el caso de los Hopi, nunca *descubiertos* sino hallados por casualidad en el XIX –, mientras que en numerosos países al Sur del Río Bravo es obvio el impacto que dejan las grandes culturas del prehispánico. La europeización de la musicología de América estorba al estudio científico de la originalidad de las culturas fundadoras del continente americano al apoyarse en la frontera de la xenofobia y proponer una noción descaminada, la *etnomusicología*, una aberración colonial que desmiembra la realidad.

Al avanzar de la Colonia a la Independencia e ingresar México al siglo XIX, la influencia del poder eclesiástico continúa casi intacto en todas las prácticas – véase aquí en la música – hasta que el presidente Benito Juárez (1806-1872) expide las Leyes de Reforma en 1859-1860. Un ejemplo interesante para ilustrar la producción musical anterior a la Reforma es la de dos compositores integrados a la actividad eclesiástica en la catedral de Morelia: José Manuel Delgado (n. ?, 1750 - 1816), que cubre el periodo Novohispano, y su hijo José Francisco Delgado y Fuentes (Valladolid 1771 - Cd. de México 1829), que abarca los Novohispano e Independiente.⁹ Por fuera del valor histórico del reciente hallazgo en México del *Trío No. 2*, opus temprano de José Francisco Delgado,¹⁰ y no sin reconocer el escrupuloso trabajo de la musicóloga Evguenia Roubina, me permito citar el documento para observar la mentalidad de

9 Roubina, Evguenia, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Ediciones EON, Colección *anima mundi* y Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades, A.C., México 2009, 378 pp.

10 *Ibid.*, pp. 309-332.

un compositor que pronto adquiere notabilidad al reconocérsele en vida como el “Haydn mexicano”,¹¹ atributo antes concedido a su padre. En general, las melodías y armonías tienden más al recato que al atrevimiento exploratorio propio de la juventud – el autor ronda los veinte años – que podría encontrar mejor cauce a su sensualidad a través de la tersura que aporta la síncopa en la tradición clásica en vez de la repetición sistemática de la misma nota al final de un compás y al inicio del que le sigue. El estilo se revela discreto y obediente: la reverencia a las normas es la norma, aunque el precepto no siempre se aplique y en la partitura se encuentren frecuentes octavas ocultas y directas, o quintas ocultas y paralelas. Dicha sujeción a medias destaca por igual en enlaces armónicos abruptos o inexpertos, en falsas relaciones cromáticas o en articulaciones rítmicas que evitan reforzar las funciones armónicas tonales, lo mismo que en una rítmica apenas graciosa cuando no demasiado dócil.



*José Francisco Delgado. Trío No. 2
Fragmentos en secuencia de las pp. 310 y 311, compases 16-28.*

11 *Calendario filarmónico para 1866, Arreglado de Meridiano de México, México, Imprenta Económica [1885], en Roubina, E., Obras instrumentales..., op. cit., p. 55.*

Las observaciones anteriores son aplicables de manera general a otras obras de calidad que se producen en distintos puntos del continente americano en una época de cambios históricos decisivos, de fines del XVIII e inicios del XIX. La música de Delgado padre e hijo, como la de los periodos novohispano e independiente, se ubica en un momento tardío, ya consolidado el proceso de adaptación a la ortodoxia académica del siglo XVIII. Quizá el aislamiento mismo en las iglesias hace que la fantasía creativa de este género de autores tenga escasa movilidad, al punto de que esos mismos cánones básicos continúen casi intactos al entrar el XIX, siglo que recibe en Europa el impacto de la Revolución Francesa (1789), movimiento que llega a la América de habla hispana con dilación en la política – mayor aún en las artes – por la Guerra de Independencia con la que España responde a Fernando VII (1784-1833), “Rey Felón”, y a José Bonaparte. Resulta obvio bajo dicha perspectiva que las prácticas de la liturgia en la catedral vallisoletana deben ser estrictas y poco permisivas, más aún de recordar a su obispo, Manuel Abad y Queipo (1751-1825), tan contemporáneo de los Delgado padre e hijo como de los independentistas Miguel Hidalgo (1753-1811), profesor del Colegio de San Nicolás, y su mejor alumno, José María Morelos (Valladolid, 1765-1815), a quienes decide excomulgar por rebeldes. Así, el clasicismo musical mexicano que se escucha en iglesias y en palacios tiene como oídos unas rancias curia y aristocracia, y lejos de cuestionar con creatividad al imperio a punto de extinguirse, no recibe todavía la herencia que transmite Haydn a Beethoven y el reclamo de éste al Emperador francés en 1804, ese tránsito tan irreverente del clasicismo al romanticismo que conmociona a la vieja Europa y que tarda más de un siglo para hacerse oír en América, aunque bajo una perspectiva distinta, como ocurre en México con el modernismo popular de Silvestre Revueltas (1899-1940).

Artería

Al iniciarse la segunda mitad del siglo XX, Europa vuelve a emerger a través de nuevas ideas que encabezan Messiaen y sus discípulos – Boulez, Stockhausen y Xenakis – que corren casi a la par de los principales seguidores de Cowell – Cage, Harrison y Nancarrow – en un momento en que la música parece recuperar el proyecto investigador de Schoenberg e Ives. Si en el norte del globo todo parece moverse, al centro y al sur todo corre a un tiempo menos alentador: en el Caribe se extingue pronto Roldán y

queda en América Latina Villa-Lobos, luego Ginastera, aquí Tosar y por ahí Orbón; mientras que Chávez se encuentra atrapado en las corruptelas de un sistema político que tarda en derrumbarse tanto o más que el soviético, antes de la primera mitad del siglo mexicano desaparecen, junto a sus escasos descendientes, las voces de Ponce y, en particular, una vez más, de Revueltas, cuyas creaciones conducen el rostro trágico y humorístico de la música mexicana que precede a la Segunda Guerra.

A la muerte de Silvestre, la originalidad de Carrillo – en busca del micro-tono –, la de Novaro – investigador de las divisiones de la octava y su combinatoria – y la de un nuevo e ilustre mexicano, otra vez también, Nancarrow – en pos del micro-ritmo y el poli-*tempo* –, son ignoradas e inadvertidas durante al menos cinco largas décadas, un tramo histórico que presenta dos claras señales de dependencia: la pérdida del brío inicial post-revolucionario entre 1920 y 1940 y el abandono o el final de la búsqueda como principio pujante de renovación musical. La música va a la deriva, la creatividad naufraga y si sale a flote es con deuda: dodecafonismo y serialismo, por una parte, y más tarde, música electrónica o concreta: en México, ningún alumno del inagotable Chávez intenta seguir su camino estético – tampoco se sigue a Revueltas, hasta el siglo XXI condenado a ser un espectro –; ¹² en el resto del continente tiende a suceder algo similar: dentro, nadie sigue a nadie; fuera, todos siguen a todos.

Son innumerables los campos que presenta la transformación de una sociedad a partir del influjo benéfico que en ella ejerce el conocimiento de las humanidades, las ciencias – duras o suaves – y el que pueden procurar las nuevas tecnologías. En las prácticas del mundo moderno estas últimas tienden a ocupar un sitio más importante que las ciencias o las humanidades, lo que hace difícil pensar que alguien desconozca la abundancia de nuevos recursos, auxiliares frecuentes en la búsqueda de aportes originales. Si por una parte las nuevas tecnologías abren caminos, por otra su cambio constante y abundancia de alternativas no procuran estabilidad para la ensoñación con ellas ni tiempo para conocer su factura casi impenetrable. Piénsese en dos casos ejemplares: Stockhausen, revolucionario en la electrónica y prudente en la práctica de laboratorio al preservarse fiel a los

12 Estrada, Julio, *Silvestre Revueltas. Canto roto*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Fondo de Cultura Económica, en prensa, México 2010.

instrumentales que mejor conoce, y Nancarrow, que apenas varía en su empleo del piano mecánico al intentar su primer y único acercamiento a la música electroacústica y al incursionar apenas en el piano preparado.

En contraste, los intentos de avanzar en permanencia hacia el desarrollo de nuevas tecnologías no parecen encontrar salidas eminentemente artísticas: basten los ejemplos emblemáticos de la búsqueda en Francia durante las últimas tres o cuatro décadas para aproximarse al problema:

- La primera UPIC (Unité Polyagogique et Informatique du CEMAMu, Centre d'Études en Mathématique et Automatique Musicales) de Xenakis, consolidada en 1978, era francamente superior por amigable e inductora a los procesos intuitivos que todas las versiones que le siguieron en cuanto que ensayaban incorporar procedimientos complejos que escapaban al control directo del entonces utilizador, término para diferenciarlo del usuario, al que sin poderlo evitar se dirigieron los esfuerzos. El proceso de cambios es a tal punto crítico que en 2003, a dos años de la muerte de este creador se decide perpetuarlo de manera errática y, sin que él mismo lo hubiese planteado, se encarga al comercio la creación de nuevos modelos de la UPIC, como la UPIX, cuyo mayor aporte es el registro tridimensional de trayectorias, proyecto basado en un diseño ajeno, *ena'oolin*, iniciado por la UNAM en 1990.¹³

- También en Francia, el Institut de Recherche et Coordination Acoustique-Musique (IRCAM) lleva casi cuatro décadas en una renovación permanente de equipos y programas que hoy utiliza gran parte de la creciente familia electroacústico-digital. El tránsito

13 *Eua'oolin*, sistema informático de registro y conversión automatizada de trayectorias tridimensionales, Instituto de Investigaciones Estéticas e Instituto de Investigaciones en Matemáticas Aplicadas y en Sistemas, UNAM, Julio Estrada, responsable del proyecto; Mario Peña, co-responsable. La UPIX, encargada a La Kitchen por el ministerio francés de la cultura después del cierre del CEMAMu, fue abandonada. Sobre este tema sugiero conocer la versión UPIC-PC que desarrollaron los programadores del CEMAMu cuando estuve al frente de dicho centro entre 2000-2001 y que puede obtenerse de forma gratuita (<http://groups.google.com/group/lacremus?hl=es&pli=1>); también, invito a leer el ensayo de fusión entre la UPIC y MúSIIC: "La UPIC siglo XXI", CEMAMu-UNAM, 2001, J. Estrada, reporte de investigación (www.julioestrada.net), y "Neues Kompositionswerkzeug. Das Upic-System und seine zukünftige Entwicklung", MusikTexte, No. 89, mayo, Colonia, pp. 58-59, 2001.

por los cursos y el empleo de los productos de dicho centro es parte de un protocolo obligado no exento de contenidos comerciales que no concuerda con aquello que parecía anunciar Boulez al inaugurar dicho proyecto en 1975: un nuevo arte musical. Por el contrario, el monopolio que ejerce el centro sobre los recursos de investigación musical en aquel país cohibe los resultados artísticos y, de compararse con el CEMAMu, no produce aún una idea más libre de la música sino mayor dependencia en una tecnología que ignora enfocarse al logro de la autonomía musical ajena.

Época del *todo*, la compleja integración de la libertad de crear al universo cultural propio pide insistir en las facilidades que ofrecen las nuevas tecnologías musicales, cuyo implante imperceptible de una funcionalidad no necesariamente artística y de una modernidad aparente parece ocupar el centro de las cuestiones compositivas actuales. Similar a la colonización biológica que ocupa territorios inhabitados, la tecnología invade y coloniza lo colectivo e, incluso, ahí donde no parecía hacer falta, lo íntimo – el *cómo* sobre el *qué* o el *aquello* –: nada más distante de la búsqueda intuitiva para transmitir la emoción, esa substancia que da sentido profundo a la creatividad musical por su gestación en el *yo*. Dentro de la caja negra, diseño por definición abstracto aunque no neutro, habitan a mitades un ingeniero y un compositor, sin que ambos coincidan en transparentar la música a la que se dirigen, por lo general desemejante de la intuición, arte privado de entender el mundo. La maraña es parte del juego de una modernidad que corre a distinta velocidad y en dirección inversa al mundo individual: lo general, lo global, son el objetivo de una *arteria* que dista de aproximarse al universo íntimo de la creatividad artística y que tiende a normalizar el gusto. En las nuevas tecnologías para la música los modelos compositivos tienden a menudo a insertarse en los sistemas y a subyacer en ellos como parte indefectible de las opciones estéticas que ofrecen, generalmente parte de la mesa de trabajo del compositor actual. La noción misma de *componer* – lat.: *componere* –, de sí limitada, definía el proceso de “embellecer” o de “juntar” las estructuras utilizadas en una obra a través de una evolución temporal guiada por las reglas de cada sistema. Con la tecnología moderna, lo compositivo se prediseña para facilitar al ahora *usuario* el acceso a soluciones que adquieren el aire de una cierta música. El diseño mismo del sistema incita a búsquedas no necesariamente propias de la intención del otro, sino recursos automatizados que tienden a devenir

opciones del proceso compositivo,¹⁴ además del hechizo que en algunos produce el disponer de una gozosa pasividad estética.¹⁵ La oscura relación entre creatividad y caja negra radica en una comodidad inmediata: lo privado se desplaza a lo colectivo: las soluciones ajenas ingresan al territorio individual del proceso creativo, ahora a medias.

El discurso previo podría sonar conservador o retrógrada de no ser porque, en el fondo, entiende que las nuevas tecnologías deben no sólo permitir sino propiciar un logro central, la autonomía: a mi entender, el error que conlleva la concepción de aquéllas es su ensayo contrahecho de fusionar búsqueda y creación. Los procesos de cálculo, la memoria y el imaginario son universos distintos que se funden de manera espontánea en el proceso de creación musical, algo que es preferible no adquirir adulterado por el artificio de otros. La primera UPIC puso el mejor ejemplo de la tecnología que respeta y exige al otro una factura propia y privada, capaz de reflejar lo intransferible de la intuición y el talento individuales: detrás del equipo había una preciosa lección en la década de 1980, cuando permitió desvelar la riqueza misma del continuo, hasta antes guardado en el hermetismo artesanal xenakiano. A más de treinta años de su concepción, no sorprende que en América Latina sea hoy demasiado complejo llevar a cabo un proyecto tecnológico de esa envergadura –a menos que me equivoque al poner como mejor ejemplo mi fracaso en los modestos intentos de desarrollar equipos novedosos¹⁶.

El yo en el sí de un continuo histórico

Al no producirse en América Latina una tecnología de punta capaz de competir con la que se genera sin cesar en los países del primer mundo, las alternativas más apropiadas para levantar aquí cabeza parecen escasas, como enumeró para concluir:

14 La práctica de copiar y pegar propia de los sistemas de creación de partituras deviene incluso a veces parte del método para componer al procurar una rápida versión de las alternativas de la escritura.

15 Véase también el caso de la *convolución* – del inglés *convolution* –, operación de origen matemático cuya aplicación a la acústica permite a un sonido servir como resonancia de otro.

16 Ello, a pesar del singular aporte del ingeniero Fernando von Reichenbach (1931-2005) en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, si se recuerda que durante la década de 1960 creó un convertidor gráfico-analógico para filmar trayectorias bidimensionales y convertirlas a sonido, un logro que antecede casi tres lustros a la creación de la UPIC y sobre cuya concepción acaso pudo conocer el propio Xenakis durante su estancia en la Argentina en 1966.

• Primero, la investigación teórica requiere vincularse a las aperturas de una búsqueda cuya filosofía radica en abrir caminos a la creatividad para entender el arte desde el vínculo estrecho y continuo entre *realidad* e *imaginación*, una substancia que, por distante que parezca, puede siempre remitir a los estados físicos de la materia para desde ahí influir en el potencial constructivo y dinámico de lo perceptivo y lo sensorial.¹⁷ A diferencia del actual modelo académico europeo, que triangula *teoría*, *sistema* y *estilo*, y se adhiere a sus viejos cánones con orgullo poco científico, pensar, imaginar y crear música es interrelacionar campos complementarios a través de una integración de lo racional, lo imaginario y lo real que lleva a entender otra secuencia, más rica:¹⁸



• Segundo, al observar la realidad de la materia musical a través de la física es posible coincidir con la visión pionera de Cowell de la estructura continua entre el ritmo y el sonido, frecuencias que, si los umbrales de la percepción separan, también se perciben unidos como una sola substancia, el *macro-timbre*, suma del conjunto de componentes de frecuencia, amplitud y contenido armónico rítmicos y sonoros. La idea exige entender la música *dentro* de la realidad, no como un juego artesanal que, si remite a la insuficiencia de los

17 Estrada, Julio, "Focusing on Freedom and Movement in Music: Methods of Transcription inside a Continuum of Rhythm and Sound", trad. Brandon Derfler, *Perspectives of New Music*, Volume 40, Number 1, Winter, pp. 70-91, 2002.

18 Estrada, Julio, *Realidad e imaginación continuas. Filosofía, teoría y métodos de creación en el continuo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, en prensa, México 2005.

mecanismos sensoriales, requiere observarse desde la psico-acústica para evitar que los criterios perceptivos se impongan sobre la comprensión racional de la materia.

- Tercero, ciencia y tecnología son inútiles para hacer, del arte, un ejemplo de su potencial constructivo, sino para entender mejor, en el caso del proceso de creación musical, la fertilidad del diálogo entre factores objetivos y subjetivos – sin olvidar el largo olvido de la emoción durante el dictado racionalista del siglo XX –. La espontaneidad creativa del imaginario, la memoria y la emoción necesita encajar en formas de representación precisas donde ciencias duras o suaves y una tecnología intuitiva puedan contribuir a concebir el arte musical como un ámbito de confluencia entre la materia física y los recursos mentales: cálculo, memoria, percepción o fantasía. La investigación teórica y sus aplicaciones a la tecnología están para servir de apoyo y no de guía a la creación; tampoco pueden contribuir al avance del arte musical cuando su cambio incesante se desvía a la competencia del comercio y pierde la brújula. Las soluciones tecnológicas no requieren ser artísticas ni arrinconar los factores en que se asienta el proceso creativo, sino procurar la estabilidad indispensable para producir, sin tropiezos, una música que, por su voz propia, perdure más que las producciones que, de mediados del siglo XX a la fecha, inundan con vacuidades el oído.

- Cuarto, último punto que convoca a un factor igualmente poderoso, aun si aún tiende a retrasar su presencia en lo individual y en lo colectivo: la búsqueda de las raíces autóctonas, desde donde puede entenderse mejor que la música académica europea es una entidad que no encaja con todas las nociones que sirven de fundamento a otras culturas – como en América – y atienden un mayor desarrollo para proyectarse en creaciones originales e independientes. Es a partir de ahí que se requiere revisar la noción misma de *música*, una parcela del universo perceptivo de la creación, que tiende en la música europea a aislar al oído de la sinestesia como factor paralelo que enriquece con sensaciones al imaginario creativo, como refleja la apertura de las fiestas tradicionales de todas las sociedades autóctonas, algo que desde el núcleo de la música sirve de modelo para elaborar una noción novedosa que acaso se vincula con la fundación misma de la ópera.

Las culturas del prehispánico ofrecen a través de su sentido profundo de la *fiesta*, un ejemplo que hoy requiere apreciarse con mayor atención y urgencia que ayer, al mostrar su modelo de integración entre libertad creativa y naturaleza, un ámbito donde la cultura carece de demarcaciones entre el ser y el mundo, lo personal y lo social, las voces del imaginario individual y colectivo y las de la realidad.

En su conjunto, las distintas alternativas arriba expresadas intentan considerar la creatividad en tecnología, la libertad de la imaginación y un sentido más continuo y menos pasajero de la historia como herramientas poderosas para afrontar un futuro que difiera del que hoy vivimos, más cercano al futuro que podría ser, por decisión propia menos global y más idóneo, para proyectar el arquetipo que da esencia a nuestras culturas.