

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

Título: Vanguardia situada: una retórica de la pertenencia. Construcción y reconstrucción de la identidad en *Didar y Vaivén*, de Susana Antón.

Maestranda: María Gabriela Gueembe.

Director de Tesis: Dra. Melanie Plesch.

Lugar y fecha: Mendoza, marzo de 2004.

Introducción

¿Hasta cuándo el hecho de ser americano constituirá una condena que no se lava sino con años de exilio y pulimentos de culturas extrañas y muchas veces inútiles? ¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisíacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua?

(Reinaldo Arenas, "El mundo alucinante", 1965)

Estas palabras pone el escritor cubano exiliado Reinaldo Arenas en boca de Fray Servando Teresa de Mier, fraile mexicano que huye del poder injusto de la Iglesia española, apenas iniciado el siglo XIX. O como dirá después el musicólogo Walter Guido, reformulando la pregunta y poniendo el acento en lo artístico, ¿hasta cuándo la música latinoamericana -en relación especial a los problemas de educación y difusión- seguirá arrastrando las cadenas de "*la molicie propia de la larga siesta colonial que aún no sabemos cuándo terminará*"?¹.

Estas inquietudes recurrentes se relacionan con un problema originario: la identidad. La problemática de la identidad emerge intermitente y con discontinua fuerza toda vez que, precisamente, se pone en duda su existencia o su modo de conformarse. Actualmente, el posmodernismo ha vuelto a traernos con vigor estas preguntas; en otras épocas, el descubrimiento y la colonia, la independencia, los golpes militares, nos llamaron a cuestionarnos en qué reside nuestra particularidad: qué es ser latinoamericano, cuáles son nuestras diferencias culturales, y, en nuestro caso, qué sería una música latinoamericana.

El tema de la identidad es conflictivo en el ámbito del arte. El compositor que desea expresar en su música características regionales y al mismo tiempo utilizar los aportes de la vanguardia internacional se encuentra ante una contradicción. La dicotomía regionalidad-universalidad, puesta aún más en crisis por las vanguardias internacionalizantes, y hoy por la globalización, ha sido una constante a lo largo del siglo XX, desde las primeras vanguardias hasta la actualidad. Confirmando la actualidad y vigencia del problema de la identidad en arte, observamos que incluso en las últimas décadas de ese siglo continuaron apareciendo obras adscriptas a la regionalidad, apelando a elementos aparentemente descartados por la crisis en la expresión detonada por el atonalismo, la revolución rítmica, o el nuevo concepto de sonido y fuente sonora.

Esto nos condujo a pensar que no es ésta una mera y absurda oposición al mandato de "evolución" del lenguaje -primordial en las vanguardias-, o de apropiaciones ingenuas de elementos cristalizados del pasado. Tenemos ante nosotros una búsqueda de expresión particular de "lo propio", en donde el arte asume un rol comunicativo y de

¹ V.V.A.A (1987) *América Latina en su música*. México, Siglo Veintiuno (sexta edición)

significado que trasciende el nivel neutro, y que merece ser estudiado a través de otras herramientas analíticas.

A partir de estas inquietudes, nos propusimos en este trabajo ahondar en la noción que describe la doble tensión hacia lo moderno y lo regional, la *vanguardia situada*², profundizando en lo que creemos es su principal *modus operandi*: el rescate de rasgos cristalizados o *topoi*. Examinaremos con este propósito terminologías, conceptos y herramientas analíticas para construir un enfoque multidimensional que incorporará aspectos relacionados con la sociología y la historia, los estudios post-coloniales, la semiótica y la retórica, sumado al análisis tradicional, el cual aplicaremos, a manera de estudio de caso, en dos obras de la producción contemporánea local.

Las concepciones de identidad en Latinoamérica abrirán este estudio, como marco general para presentar la problemática. La delimitación de la categoría vanguardia situada nos enfrentará, precisamente, con dos importantes temas. Por una parte, haremos una revisión del término vanguardia, examinando sus alcances históricos y conceptuales, y la pertinencia de su empleo en la actualidad y en nuestro contexto. Por otra, abordaremos el problema de *lo situado*, con sus temáticas particulares, sus posibilidades de aplicación homogénea, y las posturas antinómicas ante el particular perfil de las vanguardias situadas. Como herramientas de análisis, propondremos algunos aportes de la semiótica y la retórica: las nociones de *proceso icónico* y *topos*, que serán desarrolladas y posteriormente aplicadas para abordar los problemas expuestos.

Sobre el tema de la identidad es innegable el aporte que la sociología y los estudios post-coloniales han derramado en el área de la cultura. El texto de Jorge Larraín Ibáñez que examinaremos en el primer capítulo, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*,³ sin duda ofrece un panorama muy rico sobre la problemática en nuestra región. Sin embargo, carece prácticamente de referencias artísticas, y en esto encontramos una de las primeras dificultades para el presente trabajo: el ámbito del arte, y el de la música en particular, suele manejarse con textos abocados a las especiales características de sus materiales y sus códigos, e inversamente, los aportes en otras esferas del pensamiento no terminan de comunicarse con objetos concretos producidos por las culturas en estudio.

Una importantísima excepción a lo dicho está constituida por la denominada “tercera generación” en la crítica de arte. Los textos de Néstor García Canclini, o los artículos

²Esta noción pertenece al musicólogo argentino Omar Corrado, quien la utilizó en el dictado del seminario “Modernidad y vanguardia musical” de la Maestría en Arte Latinoamericano (Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2001) como eje vertebrador de algunas producciones latinoamericanas actuales. Su iluminador concepto, y sus valiosos aportes bibliográficos y discográficos han sido disparadores fundamentales para las reflexiones de esta tesis. La categoría vanguardia situada será especialmente trabajada en los capítulos II y III.

³Jorge Larraín Ibáñez (1996) *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Andrés Bello.

incluidos en el texto “Horizontes del Arte Latinoamericano”⁴ (con autores como Gerardo Mosquera, Marcelo Pacheco, o David Pérez) han sido especialmente provechosos para apoyar algunos conceptos de este trabajo, aunque pertenezcan al ámbito de la plástica. La literatura tiene también un importante corpus teórico que ha venido observando la estrecha relación entre identidad, cultura y productos culturales. La música, sin embargo, carece aún de trabajos asentados en conceptos de esta naturaleza. El recentísimo estudio de Kofi Agawu, *Representing African Music*,⁵ quizá constituye el primer ejemplo de musicología en relación a los estudios post-coloniales, pero, claro está, no pertenece a nuestra realidad. También destacamos en este sentido los interesantes aportes del musicólogo finlandés Eero Tarasti, que hemos intentado transponer a nuestro contexto.

Los materiales abarcativos sobre la música en Latinoamérica datan, en el mejor de los casos, de los años '70. El interés por la identidad en aquellos años logró cristalizar importantes textos (aún en circulación, pues se han reeditado hasta casi los años '90), como *La música en América Latina (Una Introducción)*, de Gérard Béhague,⁶ o la compilación *América Latina en su música*, perteneciente a la serie *América Latina en su Cultura*. Después de éste texto, no hubo proyectos musicológicos conjuntos.

Estudios anteriores a los citados, como los de Gilbert Chase o Nicholas Slonimsky, contienen datos históricos de valía hasta promediar el siglo, pero carecen prácticamente de análisis técnicos. El reciente diccionario de la Sociedad General de Autores y Editores⁷ constituye, sin lugar a dudas, uno de los máximos referentes actuales. Aunque ciertos criterios han sido evidentemente unificados desde la coordinación, el texto revela una importante disparidad de enfoques en sus artículos. Sobre la obra de Susana Antón, compositora que nos ocupa, hay textos de los investigadores Ana María Olivencia de Lacourt y Julio Ogas, pero no poseen precisiones analíticas.⁸ Observamos, en síntesis, que el interés musicológico se ha centrado en aspectos históricos, o en discusiones sobre las condiciones de producción, soslayando los análisis y los abordajes que profundicen el tema de la identidad musical latinoamericana.

Intentaremos, además de interrelacionar estos marcos teóricos con estudios provenientes de otras artes, incorporar una antigua y actual herramienta analítica: la retórica. Si bien nos apoyaremos en textos de Rubén López Cano, quien posee varios trabajos sobre retórica aplicada a música distante en tiempo y geografías, sostenemos la actualidad de la retórica como clave para comprender aspectos como expresión,

⁴V.V.A.A (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*. José Jiménez y Fernando Castro (ed.) Madrid: Tecnos.

⁵Kofi Agawu (2003) *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York And London: Routledge.

⁶Gérard Béhague (1983) *La música en América Latina (Una introducción)* Caracas: Monte Avila Editores.

⁷V.V.A.A (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (ed.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

⁸Las obras de Antón “Didar” y “Vaivén”, modelos para nuestra categoría en estudio, serán examinadas en el capítulo V.

pertenencia e identidad. En este sentido, incorporaremos además la noción de *topos*, examinada por Agawu desde una novedosa perspectiva.⁹ La dificultad para analizar música contemporánea nos permite, paradójicamente, apelar a este enfoque multidimensional que integra también este añejo instrumento analítico, y transformar así el obstáculo en oportunidad.

Estas importantes y diversas limitaciones en el campo de los estudios de la música latinoamericana se acompañan de otros inconvenientes, entre los cuales podemos mencionar las dificultades para conseguir discografía y partituras de música latinoamericana, vigentes aún. Afortunadamente, iniciativas como la del Fondo Nacional de las Artes, con su *Panorama de la Música Argentina*, de veinte discos compactos, o las grabaciones producidas por desaparecida y referencial emisora Radio Clásica, constituyen un material sumamente importante para la consulta. También la colección de música brasileña del sello RioArte Digital, los volúmenes de “Música chilena del siglo XX” y las producciones de Tacuabé, Uruguay, son asequibles. Igualmente nos enfrentamos a un trabajo de rastreo e intercambio, pues aún la degustación de los productos musicales latinoamericanos no resulta de interés institucional ni comercial en nuestro medio.

Uno de los obstáculos principales para referirse a las vanguardias situadas es la cautela o aversión -en muchos casos- de los creadores, productores culturales, críticos de arte, musicólogos a explicitar su ideología. Definirse identitariamente, o no hacerlo, conlleva suspicacias, paradojas y contradicciones complejas que son objeto de crítica, de una y otra parte. Adherimos por nuestra parte a la *aurea mediocritas* de Tarasti, quien lúcidamente reivindica las periféricas, pero al mismo tiempo propone autocrítica y estado de alerta hacia algunas construcciones complacientes en la alteridad.

El contenido del trabajo puede sintetizarse del siguiente modo: en el Capítulo I desarrollaremos las concepciones de identidad, la dinámica de la construcción de identidad nacional y regional, y los problemas provocados por la identificación en relación con la creación. Asimismo, haremos un recuento de posibles alternativas a estas dificultades.

En el Capítulo II trabajaremos sobre la categoría de vanguardia situada, comenzando por la revisión del concepto de vanguardia y su relación con la modernidad, para luego examinar las posiciones vanguardistas hacia fin de siglo XX, el concepto de *neovanguardia*, y la noción de *vanguardia situada* como opción creadora. Una breve delimitación de la ingeniería del nacionalismo se plantea junto a una genealogía musical de la vanguardia situada, resaltando finalmente los aportes y peligros de la hibridación que ésta supone.

Las sospechas y defensas generadas por la idea de regionalidad abrirán el Capítulo III. Peligros emanados de la homogeneización y posibles factores comunes de la región

⁹En el capítulo IV se desarrollarán los aportes de la retórica, y en particular el concepto de *topos* en relación con la identidad.

preludian la presentación de los posibles núcleos temáticos que aportan elementos para la construcción de una identidad latinoamericana en el arte.

En el Capítulo IV desarrollaremos las herramientas analíticas para aplicar en obras pertenecientes a la categoría *vanguardia situada*. Revisaremos aportes de la semiótica y la retórica, como las nociones de *proceso icónico* y de *topos*. En relación a esta última, se plantean la necesidad de códigos compartidos, y se formula la idea del arte situado como transmisor de expresión.

Finalmente, en el Capítulo V se examinarán los *topoi* en la construcción de la identidad, mediante el estudio de dos obras de la compositora mendocina Susana Antón. Problemas de contexto en la delimitación de la idea de vanguardia y datos sobre la compositora y las obras preceden el análisis propiamente dicho, en el que se aplica una semiosis introversiva y extroversiva, ofreciendo las conclusiones parciales emanadas. Esta semiosis nos permitirá profundizar sobre el significado de algunos *topoi*, describiendo sus particularidades netamente musicales, y luego refiriéndolos a los núcleos temáticos y a los constructos de identidad latinoamericana.

Las últimas consideraciones se incluyen en las Conclusiones, seguidas de dos apéndices: un catálogo general de la obra integral de Susana Antón, que actualiza otros anteriores, y una transcripción de las dos obras analizadas, originalmente manuscritas.

En síntesis, la vanguardia situada se plantea como un eje cualitativo que atraviesa el siglo XX en toda la región, y en esta tesis examinaremos la posibilidad de aplicar la categoría como un canal que pueda recolectar manifestaciones dispersas, pero recurrentes en tiempo y en espacio. La aplicación analítica, por el contrario, es una muestra local de fines de siglo XX, que ejemplificaría la categoría y el modo de abordarla.

Los objetivos del trabajo son, por tanto, una crítica y profundización de la categoría *vanguardia situada*, y la propuesta de un modelo analítico retórico-semiótico para aplicar en obras encuadrables en ella. Si bien este trabajo se dedica especialmente a obras de Susana Antón, creemos permitirá nuevas contribuciones que en el ámbito regional sean concomitantes con los aspectos aquí destacados.

Consideramos un deber del análisis el desensamblaje de las concepciones de identidad y la puesta en evidencia de sus trasfondos ideológicos en el arte. Este deber tratará de ser alcanzado mediante el rescate de los valores positivos y el reconocimiento de los riesgos de la identificación en música, lo que permitirá por una parte un estado de alerta y una conciente lectura entre líneas de las producciones artísticas, y por otra, una comprensión de los valores asumidos como formativos en la propia comunidad.

Capítulo I

Dinámica y desafíos de la identidad cultural

En este capítulo caracterizaremos sintéticamente los esencialismos identitarios, diferenciándolos de las concepciones constructivista e histórico-cultural, a partir del esclarecedor estudio del sociólogo chileno Jorge Larraín Ibáñez, *Modernidad, razón e identidad en América Latina*.¹ Asimismo consideraremos aspectos distintivos de las identificaciones nacionales y sus relaciones coincidentes y divergentes con el fundamentalismo, a partir de los aportes de Ernest Gellner y Eric Hobsbawm.²

Finalmente, examinaremos algunos de los peligros principales que emanan del proceso identitario y que son particularmente controvertidos en el ámbito creativo, contestados con respuestas alternativas que pretenden sortear estos riesgos.

1. Concepciones de identidad: constructivismo, esencialismo, vía intermedia.

Sostener la noción de vanguardia situada en música implica concebir un arte que simultáneamente se preocupe por materializarse a través de lenguajes, concepciones y materiales contemporáneos, y a la vez por ser partícipe de una cultura regional concreta. Intentaremos ahondar en esta noción, examinando sus posibilidades y contradicciones, en los próximos capítulos. Creemos que un examen de la problemática de las vanguardias situadas debe comenzar por una revisión de las posturas ante la identidad: la apelación a rasgos que hacen reconocible a una música como “latinoamericana” se emparenta, sin lugar a dudas, con las concepciones de identidad y sus procesos de construcción.

Por esta razón comenzaremos con una revisión de las posturas identitarias básicas, a partir de los estudios de Jorge Larraín Ibáñez. Según dicho autor, estas posturas serían: identidad como proyecto a construir (concepción constructivista), como esencia dada (concepción esencialista, posición que será central en este capítulo), o como vía intermedia entre ambas opciones (concepción histórico-cultural).

Larraín Ibáñez considera la concepción constructivista como una vía plural y abierta a cambios, en la cual destaca la capacidad de ciertos discursos para construir la nación, diametralmente opuesta a la visión esencialista que concibe lo nacional como algo dado y no construido arbitrariamente por un discurso. La postura constructivista descrea de la

¹Jorge Larraín Ibáñez (1996) *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Andrés Bello. Los capítulos IV y V contienen los conceptos fundamentales sobre la identidad latinoamericana.

²Los textos utilizados son: Ernest Gellner (1994) *Naciones y nacionalismos*. Buenos Aires: Alianza, y Eric Hobsbawm (1998) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.

necesidad de regreso a una esencia, ya que concibe la identidad como mirada hacia delante, un proceso en permanente construcción.

La concepción esencialista, por el contrario, está cerrada a los cambios. En ella se concibe a la identidad como hecho acabado, constituido en el pasado y establecido en la tradición. La esencia no puede desaparecer totalmente, y siempre puede ser restablecida intacta: precisamente en esta posibilidad de rescate reside la fortaleza de la postura. Como ha señalado Larraín Ibáñez, la idea de identidad como esencia dada implica dos opciones principales: rechazar la hibridación y resaltar algún componente *puro* de nuestra cultura como “clave de nuestro ser”, o de lo contrario aceptarla, pero fijándola en cierto periodo histórico, negando así el impacto de nuevos aportes.

La concepción histórico-cultural, por último, constituye una tercera posición intermedia, abierta a cambios materialmente condicionados, en donde se interpreta la identidad como construcción y reconstrucción en diferentes contextos. Se concibe la identidad como proyecto, pero proponiendo una actitud crítica frente a las propias tradiciones -descartando y rescatando de éstas los valores que también aporta la historia, puesto que los valores de la tradición no siempre son apropiados para el futuro-, y una apertura a formas culturales de otros: es una identidad informada por valores universales. Esta posición, que será ampliada oportunamente, es la que nos interesa de manera especial para comprender y enmarcar las particulares características de aquellas producciones musicales que surgen de procesos de hibridación.

La concepción esencialista tiene un aspecto en común con la histórico-cultural, y éste es la aceptación de *núcleos identitarios*: la raza, la fe cristiana, y el mestizaje. La diferencia reside, claro está, en el espacio de apertura y mezcla que una y otra encuentran en estos núcleos. Siempre según Larraín Ibáñez, en América Latina habría tres versiones esencialistas básicas: la postura *indigenista*, que fija la identidad en las tradiciones indígenas y rechaza por completo la hibridación, la posición *hispanista*, que se sitúa en los valores cristiano-españoles, y la *creolista*, asentada en el mestizaje. Comenzaremos entonces en primer lugar con la caracterización de los esencialismos, también llamados fundamentalismos.³

La postura indigenista pregona el retorno a los valores y costumbres precolombinos, y no acepta el mestizaje de la raza. Con una visión casi romántica esta postura pinta a las sociedades precolombinas como idílicas. Esta posición es la que enarbolan, por ejemplo, los neo-indigenistas de los '70, quienes revalorizan en sentido positivo el aspecto simbólico-dramático, el acercamiento estético-religioso a la realidad y el pensamiento no racional de las antiguas sociedades y de sus actuales herederos. Estos aspectos positivos se deberían a las características raciales del indígena.⁴

³Diferenciaremos este concepto del nacionalismo en el apartado siguiente.

⁴De algún modo, esta versión del esencialismo es consecuencia del pensamiento primitivista, en el sentido en que lo caracteriza Peter Burke (1978) en su texto *La cultura popular en la Europa moderna* (Madrid: Alianza Universidad, edición 1996): en este

Paradójicamente, otros culpan a los caracteres de la raza india de los males de Latinoamérica. La figura del indio, primero desde la observación externa, y luego desde la asimilación interna, ha sido tildada de salvaje y abúlica. Colón mismo y los primeros conquistadores oscilaban entre la exaltación y el insulto; más adelante, Hegel y los filósofos de la razón instrumental, para quienes toda sociedad que no siga el progreso universal es deficiente y está condenada al fracaso, encontraban en la raza india el peor escollo de nuestro desarrollo.⁵

Es decir, indigenismo y América precolombina aparecen asociados a conceptos tan disímiles -aunque, debemos decir, no excluyentes-, como indolencia, resignación, fatalismo, arrogancia, condena congénita al subdesarrollo, así como también solidaridad, pacifismo, religiosidad, comunión con la naturaleza. En todo caso, en la posición indigenista se pone el acento en que América precolombina es “otra”: su modelo es opuesto a la racionalidad europea. Para los indigenistas, la identidad puede y debe ser recobrada hoy en el rescate de los valores auténticos precolombinos, arrasados por la modernidad y la razón. Por ejemplo, el escritor y pensador peruano Mirko Lauer señala que el valor pre-cristiano y pre-capitalista del indigenismo lo convierten además en una representación actual de América Latina entera, por la asociación de *lo indígena* con *lo pobre*.⁶

Los hispanistas, en cambio, ponen el acento en los valores cristiano-españoles alcanzados en los siglos de la colonia.⁷ Párrafos como el siguiente, de la “Carta al Consejo de Indias” de Fray Bartolomé de las Casas, nos hablan de la predisposición *natural* de los indígenas al cristianismo y sus valores:

“no hay en el mundo gentes tan mansas ni de menos resistencia ni más hábiles e aparejados para rescebir [sic] el yugo de Cristo como éstas.”⁸

pensamiento lo primitivo llega al presente sin cambios. La lógica cerrada de los indigenistas es consonante con la visión que Carl Dalhaus tiene sobre los conservadores. Dalhaus señala que la antigua verdad “no sólo les parece valedera porque es antigua, sino porque consideran que siempre fue válida por ser verdad”. Ver: Carl Dalhaus (1977) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, pág. 16 (edición 1997).

⁵Así lo explica el crítico argentino Marcelo Pacheco: “Para la modernidad occidental, en su necesidad de construcción propia de excelencia, progreso y coherencia, la América Latina constituye el reflejo inevitable y necesario de lo derivativo, lo provincial, lo marginal y lo desplazado (...)” Ver: “Arte latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contextos y mundos posibles.” En José Jiménez y Fernando Castro (ed.) (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos, pág. 128.

⁶Mirko Lauer (1996) “Populist Ideology and Indigenism: a Critique” (págs. 77-88). En Gerardo Mosquera (ed.) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

⁷Se encontrarían aquí pensadores como José Gaos, o Julián Marías.

⁸En: Tzvetan Todorov (1997) *El descubrimiento de América. El problema del otro*. México: Siglo Veintiuno, pág. 175. Por otra parte, debemos mencionar que la figura de Bartolomé de las Casas es criticada por la facción hispanista más conservadora, que lo considera el creador de la “leyenda negra” de la conquista.

También, en el ámbito de la música, observamos que algunos musicólogos latinoamericanos contemporáneos han destacado la *fluida fusión* entre españoles e indígenas gracias a que España fundamentó su obra civilizadora en el concepto teológico de la igualdad humana.⁹

La síntesis indígena-española a la luz de la fe es aceptada, pero en realidad es en la raíz cultural hispánica donde se encuentra el sentido primero de la identidad, expresada en la religión católica. El núcleo de nuestra identidad sería la religiosidad asentada a partir del encuentro de culturas. Yendo más lejos aún, en el trabajo de los chilenos Carlos Cousiño y Eduardo Valenzuela "*Politización y monetarización en América Latina*" se destaca la religiosidad como un vínculo premoderno en el cual la *presencia* es fundante y característica de nuestra identidad latinoamericana.¹⁰ Los autores proponen una vuelta al núcleo pre-reflexivo de la presencia y su concepción ético-religiosa, es decir, el regreso a una sociabilidad premoderna que se encontraría en el ámbito de experiencias como el amor, la familia, la religión, la amistad y la comensalidad. Considerando entonces a la religiosidad en un sentido amplio, indigenistas e hispanistas se concilian y confrontan con la modernidad desde un mismo ángulo de rechazo hacia las ideas seculares de la razón ilustrada, y por esto su ideología es *pre-moderna*.¹¹

Para los hispanistas América Latina sufre dos desgarros aún no saldados que han deteriorado nuestra identidad: la independencia de España, que se opone a la idea de una cultura iberoamericana, y la llegada de las ideas de la Ilustración en el siglo XIX, que fueron adoptadas por la élite librepensadora, pero no por el pueblo, naturalmente religioso, produciendo una ruptura social que aún nos aqueja. La identidad sería recobrada en tanto nos autorreconozcamos en una cultura hispanoamericana y mantengamos los valores de la cristiandad.

Finalmente, la posición creolista acepta que nuestra identidad es producto de síntesis sucesivas, y pone especial énfasis en el carácter mestizo de nuestra cultura. Establecida en la colonia la primera síntesis indo-hispana, sucesivos aportes son bienvenidos, especialmente el aporte de la Ilustración y la cultura europeísta, de fuerte impronta en los siglos XVIII y XIX.

⁹Fabio González-Zuleta cita (y al parecer comparte) lo dicho por Carlos Arbelaez Camacho en sus "Notas sobre el arte hispanoamericano": en la gesta colonizadora hubo una "total fusión de los elementos españoles e indígenas". Ver: Fabio Zuleta-González "El adiestramiento del artista en el medio social". En *América Latina en su música* (1987) México: Siglo Veintiuno, pág.101. Esta posición desconoce obviamente las cifras abrumadoras de mortalidad indígena en los primeros años de la conquista, que muestran que la fusión no fue fluida sino impuesta.

¹⁰Jorge Larraín Ibáñez, *op.cit.*, pág. 34 y ss.

¹¹La España colonizadora, católica, contrarreformista y teocentrista, propuso, en todo caso, una modernidad "barroca", y no una modernidad "ilustrada", como sugiere, con cierta contradicción de términos, Claudio Véliz. Puede sostenerse, por el contrario, que la cultura barroca y la contrarreforma son *premodernas* e incluso, *antimodernas*. Ver: Jorge Larraín Ibáñez, *op.cit.*, pág. 196 y ss.

Sin embargo hay una paradoja en América Latina, y es que las nuevas ideas de estado republicano y democrático traídas por la Ilustración fueron sostenidas en el siglo XIX por una clase dominante oligárquica y aristocrática. Se produjo entonces un distanciamiento entre los principios liberales proclamados y la explotación semifeudal de las mayorías campesinas: la doctrina liberal sólo beneficiaba a unos pocos y excluía a las clases populares. Algunos polos acentuados de esta tendencia terminaron incluso por rechazar el legado indo-ibérico y poner sus esperanzas en soluciones europeas o norteamericanas, a fin de solucionar nuestros fracasos económicos y culturales. En esta posición es indispensable reconocer el peso de la Ilustración, que se inscribe en las llamadas *teorías universalistas*, para las cuales toda nación está llamada al desarrollo. El problema surge cuando aparece algún caso “difícil”, como es el que plantean las realidades latinoamericanas: cuando éstas no consiguen desarrollarse, son excluidas finalmente del sistema o se construyen explicaciones de su fracaso.

Hegel describía a Sudamérica como física y espiritualmente impotente, poco capaz, un simple eco del Viejo Mundo y reflejo de la vida ajena, carente de una misión civilizadora en la historia. Para Hegel hemos heredado lo peor de nuestros conquistadores españoles: la presunción y la arrogancia. Por su influencia desde su óptica eurocéntrica y colonialista – como la de tantos otros pensadores, pero lo destacamos por su peso en la historia de la filosofía- América Latina se nos revela como *negativa*: se tiende a señalar el carácter defectuoso de los latinoamericanos y de sus procesos políticos, irracionales y carentes de dirección histórica.¹²

El problema de esta concepción radica en la incapacidad de la razón instrumental para ver y explicar la especificidad de otras sociedades en sus propios términos, y esto es claramente un rasgo ideológico. El eurocentrismo que sostuvo esta ideología derivó en una concepción *misionera*, que justificó ayer y hoy el colonialismo, y que es una traba para comprender las sociedades del Tercer Mundo.¹³

En síntesis, ha habido una oposición entre la propia visión de la identidad europea, como triunfalista, optimista, culta, racional, y las concepciones de lo *no-europeo*, como caótico e irracional. El centro ha sido Europa, y lo no-europeo ha sido considerado periférico y marginal. Europa creía que tenía una misión que cumplir: la de expandirse y hacer progresar -aún a costa de la destrucción- al Otro, quien tenía que ser *salvado de sí mismo*. Esta mirada es la construida *hacia* América Latina, y no *desde* ella. Pero el problema es que nuestras sociedades han adoptado esta imagen construida externamente, y la explicación de este paradójico fenómeno es la que nos señalan H. Gerth y W. Mills: sólo

¹²El paralelo con la visión construida sobre la mujer y esta lectura de América Latina salta a la vista, por otra parte.

¹³Adoptamos aquí una definición crítica del término ideología, en tanto modo en que la significación sirve para sustentar relaciones de dominación. Es, en consecuencia, un pensamiento falseado que oculta el origen verdadero de los problemas.

las evaluaciones de los *otros* que son significativos para el sujeto cuentan verdaderamente en la construcción y mantenimiento de su autoimagen.¹⁴

Las tres posiciones citadas, indigenista, hispanista y creolista (recordemos que esta última posición no logró desplazar a la primera matriz hispanista, con la que coexiste y comparte su concepción híbrida de la cultura) pertenecen a una visión *esencialista*. El esencialismo sostiene que al recobrar aquellas originales características propias que dan un sentido al “nosotros”, nos diferencian del “otro”, y nos cohesionan internamente, superaríamos la herida traumática de la pérdida del *uno mismo*.

2. Paréntesis sobre el nacionalismo.

Las concepciones de identidad esencialista e histórico-cultural, que aceptan total o parcialmente la idea de un núcleo y trabajan en su recuperación, tienen una fuerte relación con el modo en que se estructura la idea de nación y de región. El nacionalismo se diferencia del esencialismo, o fundamentalismo, pero tiene asimismo puntos en común. Por esta razón sintetizaremos en este apartado algunos conceptos básicos sobre el nacionalismo, para comprender su relación con el esencialismo y con la orientación situada en el arte.

La identificación responde a una tendencia perenne humana de agruparse colectivamente y autodefinirse. Pero la identificación nacional tiene ciertas particularidades. Ernest Gellner considera el nacionalismo como inherente a las culturas desarrolladas, cultura a la que tienden todas las sociedades desde el siglo XIX hasta el presente. Para Gellner, entonces, estamos actualmente inmersos en una “era nacionalista”, en tanto el nacionalismo es “*consecuencia de una nueva forma de organización social basada en culturas desarrolladas (...) dependientes de la educación, cada una protegida por su respectivo estado*”¹⁵, situación que se dispara a partir de la era industrial. La relación nación-estado, es entonces, interdependiente. Probablemente la identificación de las comunidades con una nación o región sea en la sociedad industrial una secularización de la antigua identificación religiosa: Eric Hobsbawm denomina incluso al patriotismo como “religión cívica”.¹⁶ Si bien, entonces, el nacionalismo es común a todas las sociedades culturalmente desarrolladas de la era industrial, es funcional a algunas concepciones de identidad. Veremos cómo se expresa esta relación.

La cohesión identitaria nacional de una comunidad es brindada básicamente no sólo por el estado-nación mediante las estructuras educativas, sino también a través de las

¹⁴Jorge Larraín Ibáñez, *op.cit.*, pág. 101, a partir del texto de H. Gerth y W. Mills (1964) *Character and Social Structure*. Nueva York: Harbinger Books.

¹⁵Ernest Gellner, *op. cit.*, pág. 69.

¹⁶Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pág. 94.

prácticas religiosas y los medios de difusión -estén éstos o no bajo la dependencia del estado. Esta estructura "orientada" brinda diversos elementos que sintetizan el carácter y la idea de *yo* grupal, y proporcionan nociones morales útiles a los propósitos de cohesión.¹⁷

Indudablemente, las concepciones de identidad hacia las que el estado se oriente serán las que van a privilegiarse a la hora de ser comunicadas a la comunidad.¹⁸ Además, los criterios que suelen adoptarse para construir la idea de nación -pasado común, etnicidad, lengua, geografía, religión- son funcionales a la necesidad de núcleos identitarios de las concepciones esencialista e histórico-cultural.

Debemos por otra parte agregar la crítica que Hobsbawm realiza sobre la aplicación de los criterios mencionados. Sostiene que "no es posible descubrir ningún criterio satisfactorio que permita decidir cuál de las numerosas colectividades humanas debería etiquetarse" [como nación], con lo que desestima el valor de dichas categorías y evidencia la cualidad de artefacto o construcción de la identidad nacional.¹⁹ También señala las razones de origen económico que serían uno de los más fuertes (y reales) trasfondos del nacimiento de las naciones-estado.

Otra aclaración relevante en cuanto a la relación esencialismo-nacionalismo es que el nacionalismo puede generar en su seno movimientos fundamentalistas que, si bien surgen de él, son más definidos en su ingeniería social y programáticos en su accionar. El fundamentalismo sería entonces una radicalización del nacionalismo emanado de los propósitos reconstructivos de las concepciones esencialistas. Proponemos esta importante diferenciación de alcance de los términos porque suelen utilizarse indistintamente.

Los reincidentes impulsos de preocupación e interés por la identidad se relacionan directamente con las realidades políticas y con las necesidades de cohesión de las naciones y regiones que de allí se desprenden, y serían, en palabras de Ernest Gellner, brotes de expresión del *sentimiento nacionalista*.

Estas observaciones nos permitirán ahora destacar algunas particularidades relativas a la conformación de la identidad regional latinoamericana: sus criterios de apoyo, sus detonantes históricos, y la función defensiva de la identificación.

3. Identidad cultural en Latinoamérica

Las naciones latinoamericanas, al igual que otras, se han apoyado en los criterios de lengua, religión, etnicidad o pasado común. La idea de identidad regional se sustenta asimismo en base a los mismos criterios, más expandidos a fin de incorporar realidades como la brasilera o la caribeña. La función de esta identificación, además de la agrupación

¹⁷La conformación de estos elementos será profundizada más adelante a partir de la noción de proceso icónico, del musicólogo Eero Tarasti.

¹⁸Claro está que esta comunicación no es unidireccional, sino que la propia comunidad aporta los elementos que el estado va a preservar.

¹⁹Eric Hobsbawm, *op. cit.*, pág. 13.

de la comunidad y la distinción del “Otro”, ha servido en nuestro caso para sostener el sentimiento independentista y afianzar la confianza interna frente a intereses externos, funcionando como cohesionador defensivo. El rescate de lo local y lo periférico en regiones post-colonizadas podría considerarse una nueva mirada que propone dismantlar el ejercicio asimétrico de poder por parte de los centros hegemónicos, los poderosos, o las mayorías. La contrapartida cuestionable es señalada por José Giménez y Fernando Castro: la reivindicación de la especificidad étnica o cultural ha conllevado no sólo al positivo mantenimiento de la pluralidad cultural y la preservación de la riqueza antropológica del planeta, sino también al lamentable rebrote violento los nacionalismos virulentos.²⁰

El interés presente por la temática identitaria en el arte latinoamericano está relacionado con contextos históricos y políticos que ponen en foco crítico la idea del *nosotros*. Podríamos señalar someramente algunos hitos históricos de la segunda mitad del siglo XX que preceden este interés, y que tuvieron una fuerte incidencia en el ámbito del arte, poniendo en evidencia esta correspondencia: la revolución cubana del '57 y la subsiguiente fundación de la Casa de las Américas -puntapié inicial del *boom* de la literatura latinoamericana en las décadas del '60 y '70-,²¹ el impulso nacionalista y regionalista de los '70 y '80, propiciado por el fracaso de los regímenes populistas y los golpes de estado,²² y reflejado, por ejemplo, en la serie de estudios “América Latina en su cultura” que en aquellos años promovió la UNESCO. En la última década del siglo XX la identidad ha reaparecido en la temática de la investigación y de la creación, primeramente ligado a los festejos por el quinto centenario de la colonización y evangelización de América, y luego a partir de la crisis postmodernista, y la creciente realidad globalizada del planeta, producto de la expansión de la economía capitalista y la mundialización cultural provocada por el avance de las comunicaciones. En el ámbito académico del arte, la preocupación por la identidad ha generado sinnúmero de expresiones interesadas en la problemática y le han dado validación.²³

²⁰V.V.A.A. (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos.

²¹Ver: Emir Rodríguez Monegal (1972) *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo. Rodríguez Monegal examina además la aparición de numerosos premios hacia el '60, que detonaron el éxito de la nueva novela latinoamericana. Paradójicamente, algunos de ellos eran impulsados por fundaciones norteamericanas.

²²Esta es, para Larraín Ibáñez, la última gran crisis sufrida por la historia latinoamericana, y que ha puesto de relieve la pregunta por la identidad. Sus antecedentes son: la crisis de la conquista y la colonización, las crisis por la independencia y la constitución de los estados nacionales, y la crisis de entreguerras, con la depresión del capitalismo y deterioro de la oligarquía. Ver: Jorge Larraín Ibáñez, *op.cit.*, pág. 130.

²³En este sentido, cabe mencionar la realización del Congreso Latinoamericano de la IASPM (Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular) desde 1995, el Simposio Latinoamericano de Musicología desde 1997 (Curitiba, Brasil), la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina (con dos cohortes, 1998 y 2000), el Foro Latinoamericano del MEIAC (realizado en Badajoz desde 1998), el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (perteneciente a la Universidad de Chile, creado en 1999), la Corporación Pensamerica (Colombia), el Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos (Mendoza, Argentina), entre muchísimas otras expresiones de interés hacia la producción artística latinoamericana en la última década.

Entendiendo la región Latinoamérica como una periferia oprimida, podría sostenerse junto a Hobsbawm que los recientes brotes nacionalistas de fin de siglo XX son una reacción de inseguridad y de resistencia a la modernidad -y a la posmodernidad, agregamos-, en la cual la nación queda definida como *reducto esencial*, una suerte de “hogar” donde acudir y refugiarse de la indiferenciación y la globalización.

Las consideraciones en cuanto a las concepciones de identidad, sus bases ideológicas, y los criterios de agrupación colectiva, son también visibles en el campo artístico. El arte que denota su pertenencia a una nación o región adhiere a las concepciones de identidad que encuentran elementos representativos y valores tradicionales de nuestra realidad. Un arte situado indudablemente celebra la agrupación colectiva de la comunidad, sino que además destaca formaciones cargadas de significado, aquellas que, como hemos ya dicho, han sido brindadas por el estado-nación en el proceso de cohesión de sus integrantes. Algunos de estos elementos exceden el imaginario de lo nacional y se han constituido en vertebradores de lo regional: el pasado precolombino, la unidad geográfica, las lenguas romances (integrando así el castellano y el portugués), la religión católica y la cultura mestiza pueden ser leídas como claves cohesionantes de las concepciones indigenistas, hispanistas, o creolistas que aparecen plasmadas en el arte.

Al intentar inscribirse identitariamente en la región atendiendo a alguna de las concepciones desarrolladas, los artistas se enfrentan con varios riesgos que desafían su creatividad, y ponen en cuestionamiento el valor de la expresión regional. Los problemas derivados de los procesos de búsqueda identitaria en el arte y las soluciones alternativas que permitirían sortearlos serán desarrollados en la sección siguiente, con la intención de estrechar las concepciones de identidad hacia la conformación de una identidad cultural en América Latina.

4. Desafíos creativos e identidad

Algunos de los riesgos implícitos en la expresión de la identidad, en su tarea reconstructiva serán sintetizados a continuación. Proponemos la siguiente clasificación: el exotismo y pintoresquismo, la violencia simbólica, y el peligro de la complacencia.

4.1. Exotismo y pintoresquismo

Uno de los problemas principales en que puede caer el intento de conformar una identidad cultural es la de caer en el “pintoresquismo”, esto es, autopresentarse con modelos de fácil u obvio reconocimiento a través de ciertos lugares comunes. De este modo el arte situado resulta una herramienta operativa de la economía capitalista y hoy del posmodernismo, que hacen hincapié en la mera diferencia y en modelos prototípicos para

insertarlos en el mercado -del cual como partícipe de la modernidad el arte actual no ha podido abstraerse. Generalmente, este riesgo acecha a las posturas esencialistas, puesto que manejan estructuras identitarias fijas y reconocibles, advertencia que cabe para los todos los esencialismos en Latinoamérica, ya sean estos indigenistas, hispanistas o creolistas.

En íntima relación con el pintoresquismo se encuentra el exotismo, es decir, la exaltación de los valores de diferencia. El centro, para sostener su hegemonía, necesita de las producciones periféricas que lo contrasten, y en este sentido el exotismo podría hacer permanecer a los objetos latinoamericanos como un Otro subordinado y permitido dentro de un sistema central. Tanto en el pintoresquismo como en el exotismo, los rasgos identitarios emergen con toda obviedad, por lo que la consecuencia final que ambos casos encierran es la *banalidad*.²⁴

4.2. Violencia simbólica

Ernest Gellner sostiene que el género humano siempre ha vivido en comunidad, y que es parte de la humanidad del sujeto identificarse como perteneciente a algún grupo y expresar lealtades hacia él. Esta necesidad del sujeto se complementa, a su vez, con las necesidades del estado-nación, que precisa operar dentro de límites coherentes y cohesionados. Sostiene Gellner que:

[Cada estado] “preside, mantiene y se identifica con un tipo de cultura, una forma de comunicación, que predomina dentro de sus fronteras y depende de su perpetuación de un sistema educativo centralizado supervisado, y muchas veces dirigido, por el estado en cuestión, que monopoliza la cultura legítima casi tanto como la violencia legítima, si no más.”²⁵

Hay sin embargo un problema que puede observarse en relación a las identidades nacionales, y es que no todos los nacionalismos pueden verse realizados puesto que la realización de unos significa la frustración de otros. En relación, por ejemplo, a una unidad política territorial, sostiene Gellner que ésta “sólo puede llegar a ser étnicamente

²⁴En este punto puede derivarse otra difícil discusión: la diferenciación entre arte y artesanía, y la definición de ambas categorías, cuestión que excede estas reflexiones. Si bien cabe preguntarse si un arte que apela a lugares comunes corre el riesgo de aproximarse peligrosamente a la artesanía, y en este sentido sería un arte devaluado, también puede contestarse si es esto un riesgo, en la época en que la idea del “gran Arte”, aquel perteneciente a los megarrelatos modernos, fue ya cuestionado por la posmodernidad. Es indudable que es una visión etnocéntrica la que ha tomado a Europa occidental como modelo referencial, y en este sentido la idea de “descentrar el centro”, ideología que reivindica de las producciones periféricas y a la construcción que ellas hacen de su identidad -idea que desarrollaremos más adelante-, podría dismantelar la posición en apariencia subordinada de los objetos artísticos producidos en el continente americano.

²⁵Ernest Gellner, *op. cit.*, págs. 178 y 179.

homogénea, bien exterminando, bien expulsando, bien asimilando, a todos los no nacionales.”²⁶ Esta violencia que en muchos casos el estado aplica para homogeneizarse puede verse también reflejada al interior de la conformación de una identidad cultural, descartando posiciones minoritarias, subalternas, diferentes. La violencia simbólica, idea clarísima de la sociología bourdieana, no puede sino realizarse, y el ejercicio de una identidad implicará siempre algún tipo de violencia y de exclusión hacia el Otro.²⁷

El musicólogo Eero Tarasti, imbricando los estudios culturales con la lingüística de Ferdinand de Saussure, agrega una nueva faceta a este problema. Tarasti nos habla en términos de *colonizador* (el poseedor de la lengua), y *colonizado* (el poseedor de la palabra).²⁸ El colonizado desarrolla una estrategia de introducción de nuevas *palabras* en el sistema de la *lengua*, y de este modo intenta hacer “explotar” el esquema colonialista de comunicación, siendo éste su único modo de quebrar la relación de dominación. Esto nos explicaría afirmativamente fenómenos como los que hallamos en el nacionalismo musical latinoamericano desde el siglo XIX y hasta el presente: en el marco de un lenguaje europeo lentamente se van introduciendo rasgos que se consideran *icónicos* de lo latinoamericano - aunque muchas veces esa iconización no sea muy consistente, y a pesar de que la iconización implique destacar ciertos elementos y silenciar otros. La restitución de la igualdad y la ruptura de la asimetría de poderes podría estar también en la creación de nuevos significantes y significados en las palabras, opción que ofrece un importante desafío para el artista, y que es para Tarasti la auténtica vía de expresión para los creadores post-colonizados.

Las consecuencias de los aspectos descritos en relación a la violencia simbólica se establecen en dos niveles: al interior de América Latina, la visión regional construida hace emerger rasgos identitarios como válidos, en detrimento de otros que si bien tienen entidad, no son mayoritarios, o están devaluados, y quedan entonces sometidos. Por ejemplo, el objeto-ícono “bandoneón”, que funciona para la música urbana rioplatense²⁹, no es significativa para la región, pero el ícono “guitarra” sí trasciende fronteras. En un segundo

²⁶Ernest Gellner, *op.cit.*, pág. 15.

²⁷En relación a la violencia simbólica puede consultarse el texto de Pierre Bourdieu (1988) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Tr. M. Ruiz. Madrid: Taurus.

²⁸La noción de “colonizado” implicaría para Tarasti el sentido de inferioridad y el culto hacia lo extranjero. Estas ideas están trabajadas en su artículo *Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis*, publicado en 1999. En Tarasti (E.), (Ed), Snow, Forest, Silence. *The Finnish Tradition of Semiotics*, Acta Semiótica Fennica VII. Imatra-Bloomington, Indiana University Press.

²⁹Y que hoy está adquiriendo cierto prestigio, cuando en realidad su género matriz, el tango, estuvo devaluado. El recorrido de las sanciones encierra en este caso interesantes paradojas: género popular “erudizado” a través de Astor Piazzolla –con formación académica-, reivindicado en el exterior. Quizá estamos ya asistiendo a la emergencia del bandoneón, hoy con aura de prestigio, por sobre la guitarra, aún con resabios “populacheros” desde el siglo XIX. En definitiva, también hay aquí una movilidad sujeta a cambios ideológicos. Para confrontar estas ideas puede consultarse Melanie Plesch (1999) *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*. Ph.D. diss., Faculty of Music. The University of Melbourne.

nivel, si observamos la posición de América Latina en relación a los países centrales, dicha imposibilidad de realización de todos los nacionalismos (o regionalismos) cumple un importante papel cohesionador. Reconociéndonos en posición subordinada y periférica, la batalla por no quedar simplemente del lado de la *palabra*, es un factor a tener en cuenta. El hecho de generar contramodelos, sin entrar en discusión si son éstos banales, absorbidos por el mercado, o no, está expuesto a sufrir los avatares de las violencias simbólicas que entronizan o desechan objetos, miradas, países o regiones. Es decir, se trata del mismo problema moviéndose en círculos concéntricos: habrá siempre una *emergencia selectiva* tendiente a la homogeneización, que implica priorizar y sostener ciertos modelos.

Los problemas de la *palabra* no acaban aquí. El compositor uruguayo Coriún Aharonián advierte además el riesgo de la absorción y esterilización de la diferencia. Sostiene que, al estilo de la helenización de Roma, los centros realizan un “ejercicio antropofágico para nutrirse de la fuerza del adversario sometido.”³⁰ Tarasti señala a su vez que por una parte la *palabra* difícilmente puede llegar a ser una nueva *lengua*, y por otra que el dominado no podría alterar su posición subordinada mediante actos creativos que permanecieran bajo la misma estructura que la lengua dominante. Al menos de este modo ineficaz es que ha operado dicha dinámica hasta el momento, lo que subraya la dificultad de quebrar el circuito de la dominación. El último y desencantado párrafo de su artículo nos dice:

“Desafortunadamente, la historia de la música, el arte y la cultura es la historia de la exclusión. Cuando el dominante quiere negar el acceso al dominado, escoge palabras que no vayan a luchar contra la lengua. Esas palabras pueden ser muy admiradas por el dominante, debido a su originalidad y su cualidad de únicas. Pero al mismo tiempo esta clase de admiración garantiza su exclusión del ‘Panteón’, puesto que son particularidades exóticas. Estos significados pueden satisfacer al consumidor por su variedad y novedad, pero por esta misma razón no pueden representar el discurso del Poder y de la identidad.”³¹

El teórico y crítico cubano Gerardo Mosquera señala la misma problemática desde el idioma: “(...) forzar el idioma europeo para expresar culturalmente un contexto híbrido, donde participan ingredientes no europeos muy activos (...)” sería una operación

³⁰Coriún Aharonián (1993) “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”. Ponencia para el VI Encontro Nacional da ANPPOM, organizado por la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Musica, Rio de Janeiro. También publicado en la *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15 nro. 2, Austin, 1994. Puede también consultarse *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* (Montevideo: Ombú, 1992) donde compila textos propios desde 1982. Es importante destacar que la Editorial Ombú pertenece al proyecto FUCAP, en cuyo programa establece el objetivo de aportar intelectualmente a la construcción de identidades nacionales y regionales. El autor se sitúa con toda claridad en una línea reivindicatoria de Latinoamérica.

³¹Eero Tarasti, *op. cit.*, pág. 244 (traducción propia)

descolonizadora capaz de dar una voz comunicable a los excluidos y a la diferencia. Pero al igual que Tarasti, Mosquera observa el problema:

“Forzar el francés es en realidad potenciarlo, enriquecerlo, hacerlo capaz de comunicar otros sentidos correspondientes a otras experiencias, a menudo marginadas. Pero esto tiene de nuevo una ambivalencia hacia el lado del poder, porque el francés sale ganando. Estas ganancias vuelven a ser apropiadas para los centros, y pueden ser usadas, como hizo la antropología, para sofisticar las herramientas de dominio del Otro. Tales son las disyuntivas en que se dirime hoy el poder cultural.”³²

Estas voces advierten que la violencia simbólica ejercida hacia la *palabra* impide aún su ingreso al sistema de la *lengua*.

4.3. El peligro de la complacencia

La empresa de la construcción de la identidad, o el ejercicio conciente y selectivo de la apelación a rasgos reconocibles, sorteando exitosamente los peligros que acechan, resulta muchas veces titánica. Esta empresa a veces ni siquiera se inicia, debido a un asentamiento ingenuo en imágenes ya construidas, muchas veces sin tener al menos un sostén -aunque fuese éste discutible- histórico, cultural, o geográfico. Guillermo Sucre lo expresa claramente en el párrafo siguiente, a propósito de la literatura:

“La literatura latinoamericana, ¿no ha tendido, en gran medida, a imitar una imagen ya muy bien objetivada de lo que ha sido, es y será América; una imagen cuyos atributos parecen conducirnos casi siempre a lo representativo, lo adánico y lo telúrico, la historia mítica, la realidad mágica o maravillosa, la exhuberancia elemental? Asimismo, al escritor latinoamericano, ¿no se le ha exigido mayor fidelidad a esa imagen que a su propio trabajo creador y aun a su vocación estética?”³³

Esta pregunta retórica sigue hoy con actualizada vigencia explicitándose en otros estudios. Si aceptamos las afirmaciones precedentes, podemos por nuestra parte aseverar que la complacencia sólo consigue rigidizar estas imágenes, pues justamente se asienta en la diferencia ingenua, desconociendo los riesgos señalados, o descartando soluciones

³²Gerardo Mosquera (1999) “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”. En *Horizontes del arte latinoamericano*, *op. cit.*, pág. 61.

³³Guillermo Sucre (1980) “¿Imitar una imagen o fundar una experiencia?” Simposia. Universidad Simón Bolívar. Decanato Investigaciones. Primeras Jornadas Científicas sobre *Perspectivas sobre la Literatura Latinoamericana*. Caracas: Equinoccio. Editorial de la Universidad Simón Bolívar, pág. 56.

alternativas. Sucre señala que este mecanismo no hace sino evidenciar que nos consideramos una invención europea, y que “estar a la altura de ese sueño europeo ha sido una de nuestras fascinaciones.”³⁴ El mandato de originalidad y diferencia “colinda con una nueva forma de exotismo -esta vez cultivado por y para nuestro propio regocijo-.”³⁵

Por otra parte Gerardo Mosquera advierte que algunas nuevas categorías puestas en boga desde la posmodernidad, como “descentrado” o “sincretismo”, se usan a veces de manera demasiado afirmativa, sin suficiente crítica hacia ellas mismas. Subyace aquí un problema: “todo esto puede conducir a una complacencia en la subalternidad que inhiba la contestación hacia el cambio.”³⁶

Asimismo el crítico argentino Marcelo Pacheco coincide desde el ámbito de la plástica, señalando que el posmodernismo otorga una dudosa visibilidad a la producción latinoamericana.

[Esta visibilidad] “(...) tiene la ambigua persistencia del permiso otorgado, del agotamiento de lo central, de la fortaleza que encierra la globalización económica y del mercado cultural, de la necesidad de un nuevo mito de convivencia, de la vigencia jerárquica de la legitimación, otro espejo inevitable aunque ahora fragmentado.”³⁷

Un ejercicio conciente de la identidad debería, en cambio, diseccionar críticamente aquella terminología puesta en boga por el posmodernismo que permite aceptar nuestra posición subordinada cómodamente. Pacheco también señala la culpabilidad de aquellos discursos historiográficos que han contribuido a la identificación con categorías dogmáticas e hibridaciones permitidas por el posmodernismo.

La última y más abarcativa dificultad es evitar la standarización que significa pertenecer a una identidad colectiva. Profundizando en la línea de crítica a los procesos identitarios colectivos se encuentra la postura radical y utópica de David Pérez catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Sostiene Pérez que con la identidad social o colectiva se busca suscitar una *ciega y acrítica identificación* entre nuestra propia personalidad y nuestra identidad cultural. Para Pérez esta “trampa de identificaciones” produce una automutilación: la definición del ser sólo perpetúa la trampa y sostiene una artificiosa construcción de fronteras y delimitaciones. Al inscribirse en afirmaciones de identidad el sujeto queda preso en la seguridad de la definición y en la inmovilidad del acotamiento. Su postura de sospecha y de rechazo a la cualidad estática de la definición identitaria se sintetiza en el siguiente párrafo:

³⁴ Guillermo Sucre, *op. cit.*, pág. 59.

³⁵ *Ibidem*, pág. 66.

³⁶ Guillermo Mosquera, *op. cit.*, pág. 67.

³⁷ Marcelo Pacheco, *op. cit.*, pág. 139.

“Con ello se nos hace olvidar que sólo es en la transformación cuando la identidad se hace posible y que, por lo tanto, sólo es en su disolución en donde la misma puede, aunque sea contradictoriamente y si es que ello posee algún sentido, fraguarse.”³⁸

En síntesis, estas visiones nos señalan las operaciones ingenuas y complacientes con el *statu quo*, que adormecen posibilidades creativas y con voz propia para el arte de la región. Y también se evidencia el juego de validaciones y de poder que el ejercicio de la identidad produce. ¿Qué alternativas tiene entonces el creador latinoamericano, planteado este panorama, si es que intenta plantear una identidad regional en su obra? Propondremos a continuación una síntesis de las opciones que ofrecen algunos pensadores en este sentido.

5. Conciencia, apropiación, descentramiento.

Para Coriún Aharonián, la *conciencia* de la otredad es el primer paso para una verdadera resistencia en la situación colonial. El mecanismo de imposición de modelos es prácticamente irreversible, por lo que el artista debería, en primer lugar reconocer los restos *no atacados* de su cultura, y trabajar en nuevas estrategias de alteridad. Para el compositor uruguayo, “alcanza con ser consciente de ello.” Las soluciones creativas reflejarán de algún modo -hasta por evasión de la problemática- la toma de conciencia por parte del creador de música.³⁹

Alguna crítica observa en la producción latinoamericana una “mirada” distinta. Aunque se utilicen técnicas diseñadas desde los centros, aunque las temáticas conciernan al hombre universal, habría “otro mirar” del arte latinoamericano. Incluso el préstamo y las resemantizaciones podrían funcionar como una afirmación cultural antihegemónica. Es ésta la posición de Gerardo Mosquera, quien reivindica la *apropiación*, al sostener que puede haber una posición que elimine el conflicto del origen del “instrumento”, subrayando el uso del mismo.⁴⁰ “Incautar” un instrumento, sentirlo y usarlo como propio, es común a todas las culturas, y no es sólo característico de Latinoamérica, habitualmente tachada de ser reflejo

³⁸David Pérez (1999) “Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras.” En *Horizontes del arte latinoamericano*, *op. cit.*, pág. 20.

³⁹Coriún Aharonián. En “Factores de identidad(...)”. Similares afirmaciones se encuentran en su texto “Alteridad como autodefensa, alteridad como sometimiento: la encrucijada del compositor del Tercer Mundo.” Ponencia para el coloquio internacional sobre “Música e mundo da vida: alteridade e transgressao na cultura do século XX” in memoriam Fernando Lopes-Graca. Cascais, Portugal, 14 al 17 de diciembre de 1996. Debemos señalar, por otra parte, que también estas afirmaciones colindan con el rescate de un núcleo cultural prístino.

⁴⁰Gerardo Mosquera, *op. cit.*, pág. 64. La bella cita de Théophile Obenga, “las palabras son suyas, pero el canto es nuestro”, resume poéticamente este argumento.

especular de los centros hegemónicos. Las culturas, sostiene, se roban unas a otras, ya sea desde la dominación o desde la subordinación.

“Aún cuando se impone por una cultura dominante sobre otra dominada, la apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre transforman, resignifican y emplean de acuerdo con sus visiones e intereses. La apropiación, y en especial la ‘incorrecta’, suele ser un proceso de originalidad, entendido como nueva creación de sentido. Las periferias, debido a su ubicación en los mapas de poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una ‘cultura de la resignificación’ de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales.”⁴¹

Esta visión quita sentimientos de culpabilidad sobre el préstamo y lo reivindica. Pero en realidad más que encontrar nuevas *palabras*, propone buscar nuevos significados en aquéllas producidas por los centros.

David Pérez, por otra parte, propone un programa netamente más activo: el circuito tramposo, en el que el centro define los discursos y excluye a los no centrales, debe ser quebrado.⁴² No sólo habría que desenterrar y recuperar el margen del centro, sino que la labor es *descentrar* el centro, lo que implica “el rechazo y la negación del propio concepto de centro y del poder que éste inevitablemente genera.” El objetivo cultural de Latinoamérica no sería entonces recuperar una hipotética e idealizada identidad perdida, sino definitivamente rechazar la imposición del relato histórico occidental, con su exclusión, el fetichismo de la fascinación indígena, lo mágico y lo pasional, y de este modo sortear el peligro de la banalización y la caída en el estereotipo (ya sea éste de tipo colonial o postmodernista). El riesgo es, al igual que con la violencia simbólica, que la otredad sea convertida en una fuente de posibilidades de sometimiento, o que la transgresión sea una transgresión controlada por el centro, tanto con fines propagandísticos, como convertida en apropiación “esterilizada” de elementos transgresores, que se convierten así en inocuos.

Para Pérez la lógica de la subordinación podría quebrarse con nuevos discursos producidos excéntricamente, con una visión desprejuiciada del arte y su historia que escape del círculo de las modas intelectuales, y mediante la negativa a la comparación con modelos etnocéntricos -que establecen *a priori* admisiones y exclusiones. Cuestiona, por ejemplo, las categorías de universalidad del arte -a la que considera una mera intencionalidad metafísica- y los mandatos de modernidad disparados desde los centros hegemónicos, que son una forma del imperialismo intelectual occidental. Pérez adhiere a las palabras de

⁴¹ *Ibidem*, pág. 63.

⁴² David Pérez, *op. cit.*, págs. 23 y ss.

Rashed Aaren, quien sostiene que mediante la liberación de este imperialismo “podemos mostrar nuestros productos culturales en cualquier parte del mundo, siempre que no insistamos en nuestra modernidad y exijamos nuestro lugar en la historia del arte moderno.”⁴³

El inconveniente de este programa radica en la dificultad de ruptura con el mecanismo de validación del Yo, o al menos (y no menos ambicioso propósito), en el cuestionamiento y derrocamiento del Otro significativo para la construcción de la autoimagen. Pero sin dudas es éste un paso que, para las posiciones mencionadas, debe darse. Sintetizamos con las palabras de Elisabeth Rebollo Gonçalves, quien sostiene que “resulta imposible analizar nuestra producción cultural refiriéndola, exclusivamente, a los marcos centrales hegemónicos.”⁴⁴ La propuesta de nuevas herramientas analíticas y nuevas categorías es imprescindible.

Uno de los pasos necesarios en el descentramiento del centro es el reconocimiento y la aceptación de la cualidad fragmentaria de América Latina: sería esta fragmentación una cualidad que paradójicamente nos sintetiza. El concepto de América Latina como un todo homogéneo proviene de la mirada externa, y colabora a oponerla y subordinarla al Arte central. De hecho, muchos críticos de arte puntualizan que las salas de “América Latina” en los museos, obedecen a una generalización conveniente al mercado, saturado del arte central.

El paso siguiente sería el reconocimiento y la aceptación de la cultura mestiza latinoamericana. Como señala Todorov, más que ver la figura de la traición en la Malinche, es necesario ver la “glorificación de la mezcla en detrimento de la pureza”⁴⁵, cualidad ésta particular de los latinoamericanos, y en los albores del siglo XXI, de casi todos los habitantes del mundo.

El escritor mexicano Carlos Fuentes es uno de los celebradores de la existencia de esta cultura común mestiza que se remonta a la América indígena y se proyecta hasta el presente. Así, sintetiza nuestros aportes en los siguientes párrafos:

“(…) la memoria de piedra de Chichén Itza y de Machu Picchu; el sueño barroco de Oaxaca y Minas Gerais; la incorporación del mundo aborigen al mundo cristiano en Santa María de Tonantzintla o en San Lorenzo Potosí; la presencia actual de las formas indígenas en Rufino Tamayo o de las formas africanas en Wilfredo Lam; la transformación satírica del orden colonial en Fernando Botero (…)

hemos sido capaces de crear una cultura fluida, continua, duradera, y en

⁴³David Pérez, *op. cit.*, pág. 31.

⁴⁴Lisbeth Rebollo Gonçalves (1993) “Regionalidade e universalidade na expressao artística latinoamericana”. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. *Arte y Poder*. Buenos Aires: Ediciones CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pág. 110 (traducción propia)

⁴⁵Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pág. 109.

ella cada uno de nosotros puede descubrirse y reconocer a los demás iberoamericanos (...).”⁴⁶

La ruptura del complejo de inferioridad que hiciera dirigir la mirada latinoamericana hacia Europa, restándole valor a la producción local, debe transitar la aceptación y celebración de la diversidad y del mestizaje cultural. Y este recuento que hace Carlos Fuentes se relaciona con el programa que propone Marcelo Pacheco:

“Recuperar la autoridad para activar y construir contextos propios para las producciones artísticas de América Latina, contextos diversos y fragmentarios, es quizás el trabajo de mayores proyecciones para la situación actual del arte latinoamericano. Contextos que eludan la situación de exotismo o de realismo mágico y que respiren fuera de la certeza única y asfixiante de que sólo existe un mundo; contextos que no necesiten recurrir a la diferencia sino a la coherencia real de sus propias historias culturales, donde las deficiencias y los fracasos se midan con relación a proyectos propios y no al ‘deber ser’ ajeno e importado.”⁴⁷

El desafío es para Pacheco reveer a los artistas y su producción, redefinir los artistas modélicos, reescribir desde adentro la historia del arte local. Nos advierte que si el circuito de adecuación a los marcos referenciales producidos por el centro no se transforma mediante esta reescritura del contexto, el arte latinoamericano quedará sometido al “contexto complementario y deficitario de lo fantástico.”⁴⁸

6. Conclusiones parciales

Tomamos como marco inicial para comprensión de la idea de regionalidad en música las concepciones de la identidad en Latinoamérica, desarrolladas en profundidad por Jorge Larraín Ibáñez. Las tres posiciones básicas ante la identidad son: la posición esencialista, la posición constructivista, y la posición histórico-cultural, que operan con diferenciales espacios de apertura hacia la tradición. Estas líneas tienen correlatos en los productos artísticos, y pueden por tanto observarse en la música. La síntesis y conclusiones emanadas de este marco son:

1. La posición constructivista se propone como tarea la *construcción* de identidad, y, en el extremo opuesto, la posición esencialista se propone la *reconstrucción* de la identidad. La

⁴⁶Carlos Fuentes (1993) *Tres discursos para dos aldeas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pág. 66.

⁴⁷Marcelo Pacheco, *op. cit.*, pág. 140.

⁴⁸*Ibidem*, págs. 134 y ss.

posición histórico-cultural es una postura intermedia, que comparte con una la idea de identidad como proyecto y futuro, y con otra la tarea de rescate del pasado y la tradición.

2. La posición histórico cultural es el marco donde se explica la categoría vanguardia situada, puesto que ésta implica simultáneamente las tareas de construcción y reconstrucción.

3. En este último punto se inserta la noción de núcleos identitarios. Estos son núcleos esenciales en los que se resguarda la identidad, y cuyo rescate es tarea primordial para los esencialistas. La posición histórico-cultural, en tanto comparte aspectos con el esencialismo, valora asimismo estos núcleos.

4. Las posiciones esencialistas se distinguen además por su noción de cultura pura o impura. La noción de cultura pura es defendida por los indigenistas, para quienes el núcleo esencial es la raza india y sus valores positivos. Incluso el indigenismo observa positivamente aspectos del carácter indígena, supuestamente ligados a lo étnico y a lo geográfico. Desde la misma perspectiva determinista, paradójicamente, los contrarios al indigenismo explican las características negativas de Latinoamérica. Para los hispanistas y creolistas, en cambio, la cultura es híbrida o impura. Aceptan los aportes sucesivos de otras culturas, pero fijan en cierto periodo histórico la cristalización del núcleo esencial. Para los hispanistas, el núcleo es la fe católica, la religiosidad nacida del encuentro de culturas, los valores cristiano-españoles. Esto produce un acercamiento entre hispanistas e indigenistas: su idea pre-moderna de la cultura. El creolismo asienta su núcleo en la cultura mestiza, y acepta los aportes de la Ilustración -esta característica lo aleja de los hispanistas- y de la cultura europea, lo cual produjo, en sus expresiones acentuadas, que el creolismo se opusiera a las posiciones pre-modernas.

5. Por otra parte, y ya adentrándonos en el problema de la nacionalidad y la regionalidad, observamos que el estado, que orienta una estructura que sintetiza el carácter y el yo grupal con el objeto de cohesionar a la colectividad reunida bajo su supervisión, privilegia ciertas concepciones de identidad a ser transmitidas a los ciudadanos. Esta estructura se asienta, no casualmente, en similares criterios manejados por las concepciones de identidad: la etnicidad, la religión, el pasado común. Deducimos entonces que las concepciones de identidad resultan operativas a las necesidades de cohesión del estado-nación.

6. La regionalidad opera de manera similar, pero con criterios más expandidos, y es además en el caso latinoamericano un cohesionador defensivo frente a lo externo.

7. Observábamos, finalmente, que el tema de la identidad tiene detonantes histórico-políticos, con visibles consecuencias en el ámbito del arte, tanto desde el interés académico como desde la inserción de elementos en los objetos artísticos que trasuntan regionalidad.

8. En la esfera del arte esta expresión de la identidad presenta riesgos y soluciones. Los principales problemas que deben enfrentarse son el exotismo y el pintoresquismo, la violencia simbólica y la complacencia. El riesgo es, en definitiva, la estandarización de la identidad, la rigidización homogénea de imágenes, sin autocrítica ni cambios que impidan caer en la obviedad o la mera diferencia.

9. Las soluciones a estas dificultades son la conciencia para resistir la posición colonial, la apropiación que subraye el uso de elementos, encontrando nuevos significados en las *palabras* ya sin culpabilidad, el quiebre del circuito centro/periferia, y el descentramiento que produzca nuevos discursos. Este quiebre debe ser enfrentado con la aceptación del mestizaje y la cualidad fragmentaria de América Latina.

La dinámica y los desafíos que conlleva la identidad, y en particular la identidad cultural, han sido revisados en este capítulo. Nos proponemos ahora una revisión de la idea de vanguardia, aproximando su examen a la situación de las vanguardias latinoamericanas en general, y en particular al caso de la música.

Bibliografía del Capítulo I

- 1) Aharonián, Coriún (1992) *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú.
- 2) Aharonián, Coriún (1993) "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". Ponencia para el VI Encontro Nacional da ANPPOM, organizado por la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Musica, Rio de Janeiro. También publicado en la *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15 nro. 2, Austin, 1994.
- 3) Aharonián, Coriún (1996) "Alteridad como autodefensa, alteridad como sometimiento: la encrucijada del compositor del Tercer Mundo." Ponencia para el *Coloquio Internacional sobre "Música e mundo da vida: alteridade e transgressao na cultura do século XX"* in memoria Fernando Lopes-Graça. Cascais, Portugal, 14 al 17 de diciembre de 1996.
- 4) Bourdieu, Pierre (1988) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Tr. M. Ruiz. Madrid: Taurus
- 5) Burke, Peter (1978) *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Universidad: Madrid. (Edición 1996)
- 6) Dalhaus, Carl (1977) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. (edición 1997)
- 7) Fuentes, Carlos (1993) *Tres discursos para dos aldeas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 8) Gellner, Ernest (1994) *Naciones y nacionalismos*. Buenos Aires: Alianza.
- 9) Hobsbawm, Eric (1998) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- 10) Larraín Ibáñez, Jorge (1996) *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- 11) Plesch, Melanie (1999) *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*. Ph.D. diss., Faculty of Music. The University of Melbourne.
- 12) Rebollo Gonçalves, Lisbeth (1993) "Regionalidade e universalidade na expressão artística latinoamericana." V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder. Buenos Aires: Ediciones CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- 13) Rodríguez Monegal, Emir (1972) *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- 14) Sucre, Guillermo (1980) "¿Imitar una imagen o fundar una experiencia?" *Primeras Jornadas Científicas sobre "Perspectivas sobre la Literatura Latinoamericana"*. Caracas: Equinoccio. Editorial de la Universidad Simón Bolívar.
- 15) Tarasti, Eero (1999) "Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis." En Eero Tarasti (Ed.) *Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics*. Acta Semiótica Fennica VII. Imatra-Bloomington, Indiana University Press.
- 16) Todorov, Tzvetan (1997) *El descubrimiento de América. El problema del otro*. México: Siglo Veintiuno.
- 17) V.V.A.A. (1987) *América Latina en su música*. México: Siglo Veintiuno.
- 18) V.V.A.A. (1996) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Gerardo Mosquera (Ed.) Cambridge, Mass.: MIT Press.
- 19) V.V.A.A. (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos.

Capítulo II

Arte situado

Las artes, y la música en particular, constituyen un importante espacio simbólico para la expresión de identidad. El compositor latinoamericano del siglo XX se ha enfrentado con dos tensiones: comunicar este sentido de pertenencia e identidad, y ser a la vez un creador partícipe de la modernidad. Esta doble tensión entre reconstrucción y construcción se expresa en la “vanguardia situada”, posición particular de la vanguardia en Latinoamérica que puede rastrearse a partir de la vanguardia clásica (y simultáneamente con ella), y que se proyecta hasta nuestros días, con nuevas soluciones, en la neo-vanguardia.

En este capítulo examinaremos dicha categoría, comenzando por una reseña de la noción de vanguardia, para luego revisar la genealogía de la música situada y sugerir una definición. Finalmente, entendiendo esta categoría como producto de una hibridación, sintetizaremos sus aspectos paradójales y las ventajas analíticas aplicables al arte latinoamericano.

1. Posibilidad de una vanguardia situada: problemas de categorización

La posición que nos interesa ampliar aquí es, como ya mencionáramos, la concepción de identidad histórico-cultural, bajo la expresión de “vanguardia situada”, en tanto ésta se propone las tareas de construcción y reconstrucción. Sin embargo, no resulta muy sencillo utilizar esta categoría de análisis sin antes detenernos brevemente en algunos problemas implícitos.

Se nos presenta en primera instancia el lábil concepto de “vanguardia”. Sería redundante sintetizar integralmente la compleja discusión sobre dicho concepto en este trabajo, ya que ha sido ampliamente tratado por estudiosos como Peter Bürger y Eduardo Subirats, entre otros; sin embargo, tendremos que adherir a algunas posiciones para poder delimitar los alcances de la definición y el modo en que podemos utilizarla hoy. Remontémonos entonces, en primer lugar, a una revisión histórico-conceptual de la “vanguardia” y a los múltiples empleos del término.

La aparición de las vanguardias puede explicarse justamente a partir de la consolidación de la burguesía. Temporalmente se enmarcan dentro del modernismo, movimiento socio-cultural que, en palabras de Perry Anderson, “surgió en la intersección entre el orden dominante semiaristocrático, la economía capitalista y semi-industrializada, y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente.”¹ Esta intersección, para Anderson,

¹V.V. A.A. (1993) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto. El capítulo de Anderson, “Modernidad y revolución”, aporta además la valiosa idea de que la modernidad debería tener, además de una delimitación diferencial de tiempo histórico, una

se daría desde fines del siglo XIX, cuando aún persisten los antiguos regímenes, hasta la segunda guerra mundial, cuando irrumpe el fordismo y se desvanece, con la Guerra Fría, la posibilidad de una revolución.

En consonancia con Adolfo Sánchez Vázquez,² y observando estos límites cronológicos, creemos que las vanguardias son más bien una *radicalización* de los postulados modernos y no significan una *oposición* a la modernidad, por lo que las consideramos como *incluidas*: si bien representan una ruptura de aspectos relevantes, son una “vuelta de tuerca” dentro del eje de la modernidad, puesto que no impugnan un estilo determinado precedente.

Peter Bürger señala que las vanguardias se definen por su papel de autocrítica del arte en la sociedad burguesa.³ Una de las protestas más fuertes de las vanguardias es concretamente la carencia de función social en el arte esteticista de fines del XIX, periodo que representa la culminación de las ideas sobre la autonomía del arte, y es contra ésta noción en particular que se erigen las vanguardias. La autocrítica vanguardista se dirigió además contra todos los frentes de la institución arte: la producción, la distribución, las ideas sobre el arte y la recepción. Desde las experiencias de creación colectiva, el rechazo a la “firma” del autor, el shock receptivo y desestructurante, hasta el cuestionamiento del status mismo de obra, las vanguardias intentaron con sus rupturas múltiples restaurar la relación del arte con la praxis vital de los hombres.

La vanguardia a la que Bürger se refiere es, sin lugar a dudas, la vanguardia “con mayúsculas”: la *vanguardia* clásica de la primera mitad del siglo XX, protagonizada por el dadaísmo, el cubismo, el futurismo.⁴ Esta vanguardia heroica, revolucionaria, agresiva y subversiva, impulsada por las ideas modernas de novedad y progreso, se diluyó fracasando en sus postulados. ¿En qué consistió este fracaso? Marshall Berman lo explica de este modo: la riqueza y potencialidad expresiva de la vanguardia clásica se extiende hasta la “estéril” década del '70, fecha aproximativa a partir de la cual las grandes visiones e iniciativas dejan de existir, y por lo tanto de alimentar la imaginación creadora. Las

delimitación geográfica -puesto que los modernismos han sido diversos incluso en la Europa misma-, y una delimitación de los modernismos en cuanto a su relación con la modernidad capitalista. Siguiendo esta interesante idea creemos que en las vanguardias, en cuando pertenecientes a la modernidad, deberían establecerse las mismas delimitaciones.

²Adolfo Sánchez Vázquez (1993) “Modernidad, vanguardia, posmodernismo.” En *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica. Ponencia presentada en el *X Congreso Internacional de Estética* (Madrid, septiembre de 1993).

³Peter Bürger (1984) *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁴En la copiosa discusión sobre la delimitación del término, es importante señalar que algunos autores sostienen incluso que el único y auténtico límite histórico y geográfico para utilizarlo sería la Italia pre-fascista y la Rusia pre-soviética, cerrando así aún más el conjunto de expresiones que las vanguardias implicarían. Ver: Nicos Hadjinicolaou (1978) “Sobre la ideología del vanguardismo.” En *Arte, sociedad e ideología*, nro. 7 (n.d.) 39-57. 1º ed: “Sur l’ideologie d’l’avant-gardisme”. *Histoire et critique des arts* n° 6. Jul. 1978, 49-76.

expresiones artísticas de los '60 parecen ser para Berman los últimos estertores del modernismo: algunos simpáticos pero sin tono crítico -como el arte pop-, otros con intenciones revolucionarias, pero carentes de la fuerza constructiva que fuera el impulso crucial de los grandes modernistas. De algún modo Berman acusa a la "era de los simulacros" de haber quitado el sostén de sentido al arte y a la sociedad, y por esto es que su propuesta, que intenta ofrecer posibilidades futuras, sugiere la recuperación de las utopías modernas con las que aún estaríamos en deuda. En síntesis, la lectura moderna de Berman sobre el arte añora las vanguardias clásicas, llenas de sentido, y desacredita la producción artística posterior.

Perry Anderson es aún más severo: el arte que sucedió a la segunda guerra mundial raramente alcanzó las cimas del periodo anterior. La "civilización capitalista opresivamente estable y monolíticamente industrial" acabó con los movimientos estéticos de importancia colectiva, y las últimas vanguardias son más bien un producto del sistema de galerías, al estilo de la alta costura. Anderson sostiene que el capitalismo avanzado que vivimos hoy hizo desaparecer la tensión entre arte e instituciones, y con ella desaparecen también los programas de arte, al ser éste incorporado al sistema como diversión o decoración ocasionales. Para Anderson el fracaso de las vanguardias clásicas es un síntoma de que no sólo estamos ante el "fin de temporada" en Occidente, sino que nos encontramos claramente ante un cerrado y opresivo callejón sin salida.

Para estos autores, la caída de los megarelatos y el sistema económico imperante son las causas del fin de las vanguardias clásicas. El arte vanguardista que continuó y radicalizó a la modernidad en su espíritu de ruptura y emancipación, terminó paradójicamente sometido a las "jaulas" del museo y del mercado, modernas instituciones donde se sanciona y valúa el arte. Se integró al mercado cuando el shock pasó a ser un guiño comercial, produciendo que la ruptura fuera aceptada por el gusto dominante burgués, y se perdió de este modo la tarea crítica, creativa y renovadora de los movimientos. Sus valores perdieron sentido utópico y se convirtieron en regresivos y conservadores.

Esto produjo en muchos artistas un repliegue hacia lo antiguo: en lo pictórico, por ejemplo, se abandonó el arte no figurativo y hubo un regreso a la figuración -quizá por saturación del mercado de la vanguardia-; en la literatura se produjo el regreso al neo-realismo y al neo-romanticismo. La pérdida de comunicabilidad que tienen los movimientos que intentan desalienar los códigos puede haber sido otra de las razones de la caída de las vanguardias más experimentales y el regreso a códigos comprensibles.

En el periodo que oscila desde los fines de la segunda guerra a los comienzos de los '70 terminan las vanguardias clásicas con intenciones revolucionarias, dando paso a movimientos que han recibido diversos nombres, como el de neovanguardia, o vanguardia

reciente.⁵ El neovanguardismo no tiene para los más nostálgicos la fuerza del vanguardismo clásico, quienes observan que en muchos casos no supera la experimentación científicista o hedonista, cayendo simplemente en una fusión de géneros.⁶ Si bien se intenta continuar con la tradición vanguardista, el neovanguardismo ya no tiene el valor original de protesta y ha perdido el efecto de *shock*. “La neovanguardia institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas”, señala Bürger.⁷

Frente al fracaso de los ideales del arte moderno y de la vanguardia como radicalización del mismo, al quedar integrados al sistema que pretendían subvertir, sólo queda considerar que la vanguardia reciente se encuentra inscrita en el marco de la posmodernidad: no sólo por la pérdida de los megarelatos cohesionadores, explicativos e impulsores de los grandes programas de arte, no sólo, además, por la conciente inserción en la dinámica del mercado, sino también por la apelación a la fragmentación y a la mezcla, todas estas características de la era posmoderna.

Por nuestra parte, y en relación a los alcances del término, haremos hincapié en que éste no es un término descartado. Para Nicos Hadjinicolaou (y nosotros adherimos), “vanguardia” ha pasado a ser hoy sinónimo de “movimiento artístico”. Actualmente se ha recuperado más el sentido original del término, proveniente de la denominación que en la jerga militar tienen los cuerpos de guerra más avanzados: vanguardia como *movimiento último*, interesado en la novedad tecnológica o de lenguaje, y es en éste sentido amplio que utilizaremos el término. Pero además, y no sólo en relación al uso del término, sostiene Hadjinicolaou que la vanguardia no ha muerto, y probablemente surja con nuevos nombres, puesto que “el mercado del arte contemporáneo, el aparato cultural del estado y la ideología liberal no pueden prescindir verdaderamente de la ideología del vanguardismo”⁸, aquélla que busca la experimentación y la novedad; lo que sí se ha desgastado es la idea de vanguardia con utilidad social.

La delimitación histórica y conceptual de la vanguardia es de suma importancia, porque nos permite por una parte objetivar las nociones de *vanguardia clásica* y *neovanguardia* y aplicarlas a periodos y perfiles concretos, pero al mismo tiempo nos posibilita utilizar con mayor libertad el término “vanguardia” para expresiones de avanzada del arte.

⁵Nicos Hadjinicolaou, en el citado artículo, hace un recuento de algunos usos del término: “vanguardias simplificadoras”, “vanguardias históricas”, “neovanguardias”, “vanguardia oficial”, “vanguardia clásica”, “falsa vanguardia”, “vanguardia clandestina”, por mencionar unas pocas, demostrando la amplitud del empleo del término.

⁶V.V.A.A (1986) *La polémica de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Libertarias. En este sentido, ver los artículos de Ignacio Gómez de Liaño, Alfonso Sastre, o Miguel Cereceda.

⁷Peter Bürger, *op. cit.*, pág. 115.

⁸Nicos Hadjinicolaou, *op. cit.*, pág. 57.

2. Situación de las vanguardias en Latinoamérica

La situación del conjunto de las vanguardias en Latinoamérica es extremadamente compleja, y excede nuestro propósito de estudio; podemos sin embargo puntualizar algunos aspectos importantes. Históricamente el nacimiento de nuestra vanguardia clásica se inscribe en los límites diacrónicos señalados por Berman, Anderson, Bürguer o Sánchez Vázquez, puesto que se indica generalmente el año 1922, con la Semana de las Artes en São Paulo, como el comienzo de la vanguardia latinoamericana -a riesgo de caer en simplificaciones y de obviar las particularidades de cada arte en cada país.

Pero ya desde el comienzo la vanguardia latinoamericana va a diferenciarse de su correlato europeo en varios aspectos de suma importancia. Por una parte, se encuentra teñida con proyecciones sociales y políticas, a diferencia de su contrapartida europea, lo que será una de sus más fuertes características.⁹ Expresiones como el muralismo mexicano de Siqueiros y Orozco, o el liderazgo que desde “Amauta” ejerciera Mariátegui, lo confirman.

Tampoco el supuesto signo cosmopolita de las vanguardias es tan claro para América Latina. En literatura, por ejemplo, Angel Rama señala desde un comienzo dos posiciones vanguardistas bien definidas:

“Creo que hay un doble movimiento de las vanguardias: las vanguardias que se insertan totalmente en el corriente europea (...) pero al mismo tiempo otras que tratan en lo posible de integrarse a procesos de recuperación (...) es el movimiento de las influencias europeas y las recuperaciones nacionales -habrá que buscar otro modo de decirlo pero es la idea- que da la ambivalencia dentro del proceso de la vanguardia, una vanguardia que ya no es imitación refleja”.¹⁰

Queremos enfatizar, entonces, la génesis simultánea de ésta vanguardia, que ha apelado a alinearse con Europa pero incorporando los aportes de la cultura latinoamericana, con la vanguardia de corte internacionalista.

Posiblemente sea puesto en duda el empleo del término vanguardia para la concepción situada: incluso, desde una postura adorniana, quizá ni siquiera podría hablarse de “arte nuevo” para un arte que intenta recuperar cierto pasado. Para Theodor Adorno la energía *antitradicional* es una característica del arte nuevo, y no sólo de una tradición específica, sino de toda forma de tradición. Lo “nuevo” sería una superación de la tradición, que no tiene añoranzas del pasado, y por esta razón, el arte moderno no podría ser moderado, ya que la moderación sigue basándose en la tradición existente o ficticia: esto es

⁹Edward Lucie-Smith (1994) *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino, págs. 7 y ss.

¹⁰V.V.A.A (1985) *La literatura latinoamericana como proceso*. Introducción de Ana Pizarro. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pág. 39.

una contradicción de términos. Un arte moderno moderado es para Adorno inauténtico y facilista: sería ésta la más profunda crítica hacia el arte situado latinoamericano.¹¹

Coincidentemente señala Eduardo Subirats:

“(…) la característica de lo moderno consiste en no tener identidad (…) sólo podrían definir una identidad propia con arreglo a su pasado, a su memoria histórica, es decir, precisamente aquello que lo moderno está condenado a negar permanentemente en su incesable búsqueda de lo nuevo.”¹²

Pero por nuestra parte coincidimos con Sandra de la Fuente y Diana Wechsler, quienes sostienen que las teorías producidas desde los centros no pueden ser apropiados mecánicamente por las periferias. Los actos creativos revolucionarios deben ser medidos en su contexto:

“(…) lo que mide la profundidad de esta novedad es el impacto que provoca en nuestro medio (...). No se trata, entonces, de la importación de una moda cultural sino de la inclusión de cambios que conmueven las estructuras de la institución arte.”¹³

Esto posibilitaría opciones válidas para nuestros contextos, que quizá precisan evidenciar en el arte elementos cohesionadores, diferenciadores y defensivos, y que probablemente no están atados a la imposición de “lo nuevo” de los centros hegemónicos. Aún hoy, pese a la globalización de la información, podrían pensarse en vanguardias diferenciales, que responden a las exigencias de sus propias culturas y de sus comunidades.

En síntesis: consideramos que la vanguardia situada latinoamericana es *paralela* a la vanguardia internacionalista, y ambas transitan los recorridos, derrotas y críticas que hemos señalado para la vanguardia clásica y la neovanguardia. Podría aventurarse que en la vanguardia clásica situada lo que fue precisamente su rasgo vanguardista es su orientación regional. De la mano del posmodernismo a fines del siglo XX la vanguardia situada (o neovanguardia, si se quiere) resurge aliada a posiciones que rescatan lo local como valor de diferencia, en el marco de la celebración tecnológica. La falta de tono crítico a la que el neovanguardismo estaría aparentemente condenado resulta de este modo cuestionada: en el caso particular de las vanguardias situadas en Latinoamérica, se

¹¹Para ampliar estas nociones puede consultarse: Theodor Adorno (1983) *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.

¹²Eduardo Subirats (1984) *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias, pág. 80

¹³Sandra De la Fuente y Diana Wechsler (1993) “La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia.” V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder. Buenos Aires: Ediciones CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Pág. 56.

persigue un objetivo que incluye valores de identificación, pertenencia, cohesión y resistencia.

Consideramos esta posición como un híbrido que aparece en América Latina como solución intermedia entre la orientación internacionalista y la regionalista. Su relación con los valores de la concepción histórico-cultural que señalara Larraín Ibáñez se evidencian en la conjunción del rescate de los valores de la tradición (en el que los elementos que conforman la identidad y la expresión de lo situado son de máxima relevancia) y la apertura hacia el cambio, la innovación y la tecnología.

Por nuestra parte, consideramos que la vanguardia situada incluye la vanguardia clásica y la neovanguardia. La apelación a un sentido se daría en este caso no ya en los megarelatos abarcativos modernos, sino en el intento de un reconocimiento de la identidad. Este sostén en la identidad justificaría la continuidad de dicha posición, aún concluidas las intenciones revolucionarias de las vanguardias clásicas; además de las búsquedas estéticas innovadoras, se juegan aquí definiciones grupales de las comunidades culturales, cuestión que atraviesa y supera el problema de “lo nuevo”. Esta categoría, ligada quizá a la posición añorante de Marshall Berman, tiene una orientación utópica moderna y podría aparecer como emergente de las “modernidades periféricas” propias de las realidades post-colonizadas.¹⁴

La vanguardia situada contesta la negativa posición respecto del arte en América Latina. Una de estas voces pesimistas es la de Sánchez Vázquez, quien descrea del Tercer Mundo como generador de nuevas opciones creadoras. Para dicho autor, América Latina debería resolver primero su propia contradicción -estar vinculada a la modernidad por las vanguardias, pero viviendo en condiciones premodernas de atraso y dependencia- para aportar soluciones novedosas desde su lugar excluido de las hegemonías estéticas. Sostiene además que la vanguardia latinoamericana ha hecho de la emancipación un proyecto político y social, y no estético.¹⁵

Por nuestra parte, si bien hemos mencionado los riesgos en los procesos de identificación (riesgos a los que evidentemente se encuentra sujeto el arte situado), resaltamos los valores positivos de la identificación y de su transmisión en objetos artísticos. La “contradicción” que Sánchez Vázquez señala -con un término teñido de minusvalía- puede ser observada en cambio como un “híbrido” que intenta, justamente, producir objetos que contribuyan a la emancipación.

¹⁴La modernidad periférica, para Beatriz Sarlo, implica apoyo y perplejidad ante los cambios, lo cual creemos alimenta las hibridaciones como las que propone la vanguardia situada. Esta sería, empleando sus términos, un producto de la *cultura de mezcla*. Ver: Beatriz Sarlo (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión (ed. 1999), pág. 28.

¹⁵Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, pág. 279 y ss.

3. Genealogía musical de la vanguardia situada: etapa clásica

Intentaremos particularizar esta categoría en el ámbito de la música académica latinoamericana, proponiendo una genealogía de la vanguardia musical situada. El texto *América Latina en su música*, publicado originalmente en 1977 y parte de un proyecto de la UNESCO, será nuestra fuente principal para describir la situación hasta dicha década, si bien representa hoy algunos puntos de vista perimidos en cuanto a teoría, metodología e historiografía. Posteriormente no hubo proyectos colectivos de esta naturaleza, abordados por la musicología más representativa, y que intentaran una historiografía regional.¹⁶

Las concepciones de identidad serán traídas nuevamente a colación. El esencialismo en particular tiene en este caso una fuerte impronta, puesto que la vanguardia situada comparte los aspectos identitarios con éste, y los hibrida con los avances tecnológicos y de lenguaje. Recordaremos que las posiciones esencialistas parten de una misma base: creen en la existencia de un núcleo identitario, asentado en nuestro pasado histórico, que puede y debe ser recobrado. Sólo así nuestra identidad tendría la cohesión necesaria para enfrentarse, como sostienen los esencialistas, a los “embates de la indiferenciación” del universalismo.

En música, las concepciones esencialistas se han visto plasmadas en los movimientos “nacionalistas”, desarrollados a partir de fines del siglo XIX, y proyectados en cierto modo hasta nuestros días. En muchos casos, este nacionalismo no responde solamente a una idea de identidad de *nación*, sino que emerge una suerte de *nacionalismo latinoamericano*, que cohesiona, al menos artísticamente, el sueño bolivariano.

Varios autores, como Juan Orrego Salas, José María Neves, entre otros, afirman en *América Latina en su música* que el primer atisbo claro de nacionalismo sería el de los compositores que intentaron recuperar la temática indígena o folclórica. Así, se cita la señera figura del brasileño Antonio Carlos Gomes como uno de sus iniciadores, quien desarrolló su actividad en la segunda mitad del siglo XIX, y es a partir de esta fecha hasta aproximadamente los años '30 que se consolida la primera etapa del *nacionalismo latinoamericano*. Sin embargo este nacionalismo es ingenuo, puesto que excepto el título o el argumento, los elementos musicales son netamente europeos, como nos constatan obras como “Il guarany” (1870), de Gomes. Cabe preguntarse si este sería un nacionalismo auténticamente surgido de la necesidad de reencontrarse con una esencia latinoamericana, o, simplemente, un gesto especular de los nacionalismos románticos europeos, desarrollados con algunas décadas de anticipación. Posiblemente, quizá ambas respuestas sean correctas, puesto que hubo hacia el centenario de las independencias nacionales un

¹⁶Otros textos importantes que abordan el tema son los de Nicolas Slonimsky o Gérard Béhague, y la reciente publicación de la Sociedad General de Autores y Editores, mencionados oportunamente en la Introducción.

movimiento reivindicatorio de las identidades nacionales en toda la región, y también, en cuanto al ropaje musical, los elementos corresponden al periodo romántico europeo.¹⁷

En la Argentina, podemos mencionar las figuras ejemplificadoras de Alberto Williams (1862-1952), o de Julián Aguirre (1868-1924), en obras como el ciclo “En la sierra”, o los “Aires nacionales argentinos”, respectivamente.¹⁸

De este nacionalismo ingenuo de principios de siglo se pasó a un nacionalismo de citas, donde se adoptan, no sólo título o texto, sino también rasgos rítmicos y melódicos típicos de la música folclórica e indígena. Es un rasgo común de este periodo, por ejemplo, la identificación de *lo indígena* con el uso de escalas deceptivas anhemitónicas.¹⁹ Sin embargo, tanto lo armónico y como lo tímbrico siguen ligados al impresionismo francés o al neoclasicismo: compositores como Carlos López Buchardo (1881-1948), Carlos Guastavino (1912-2000), Pascual de Rogatis (1880-1980), Luis Gianneo (1897-1968), entre muchos otros compositores de nuestro país, están inscriptos en esta línea.

Son las figuras de Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas o Amadeo Roldán los que la crítica musicológica esencialista de los '70 ha encumbrado como la “auténtica voz de América”. Esta autenticidad se logra por la vía de la estilización en el empleo de recursos: no ya la cita grotesca, sino la búsqueda de la abstracción del material sonoro. Hay utilización de escalística, empleo de motivos rítmicos emparentados a sus danzas originarias, identificación de lo latinoamericano con lo primitivo a través del empleo de “ostinati” rítmicos, uso de instrumentos nativos dentro de la plantilla orquestal, o intento de reproducción en ésta de ciertos instrumentos nativos. Este nacionalismo estilizado se intensificó en muchos compositores, hacia mediados de siglo, como un modo de combatir el recientemente llegado dodecafonismo, que era considerado un vehículo imposible para la expresión del compositor latinoamericano. Un compositor argentino, que traspasó en su última época las fronteras del lenguaje tonal, pero que produjo algunas obras inscriptas en esta línea, es Alberto Ginastera (1916-1983), en señeras obras como sus ballets *Panambi* (1936), o *Estancia* (1940).

Todas estas líneas, nacionalismo ingenuo, nacionalismo de citas, nacionalismo estilizado, estarían relacionadas con el esencialismo, tanto indigenista como hispanista-

¹⁷Cabe aquí la acotación de que, en realidad, tampoco la delimitación de “europeo” sería apropiada. Una más correcta expresión sería *periodo romántico austro-alemán*, entendido como central en Europa.

¹⁸Hemos ejemplificado estos periodos con compositores y obras argentinos, más conocidos en nuestro medio. Pero insistimos en que para la crítica musicológica de los '70 estos periodos corresponden a una realidad regional: podría establecerse genéricamente para los demás países una cronología similar, y con similares características.

¹⁹Huelga decir que la identificación de la música indígena -categoría, por cierto, extremadamente abierta, y por tanto extremadamente lábil- con la escala pentáfona, o con ciertos instrumentos de viento, es sin duda una construcción simplificadora del vasto mundo

creolista, al centrar su búsqueda de identidad en la profundidad histórica, ya sea del remoto pasado precolombino, el más reciente del folclore. Estos nacionalismos rescatan giros melódicos, motivos rítmicos, revalorizan la percusión, colocan títulos y personajes allegados a nuestro pasado. Desde el punto de vista cronológico, el nacimiento y culminación de estos nacionalismos se enmarcan dentro del movimiento vanguardista y se manifiestan paralelamente con la vanguardia internacionalista clásica: son nuestra vanguardia clásica.

4. Etapa de neovanguardia situada en música

El esencialismo expresado en el nacionalismo musical queda desconcertado ante el advenimiento de las nuevas tecnologías y tendencias. La necesidad de un fácil reconocimiento de “lo latinoamericano” en música, promediando el siglo, se encontró perturbada por la importación de nuevos lenguajes que, precisamente, van en contra de toda estructura, comenzando por la tonalidad. Esta había sido un aspecto capital de la identidad musical latinoamericana, pues constituía el *isotopo*²⁰ donde podían darse aquellas melodías “indígenas” o folclóricas, o bien aquellas escalísticas consideradas prototípicas de lo latinoamericano.

El dodecafonismo, y la revolución tecnológica aliada a él, causó escozor en quienes aseguraban ver la resolutividad como característica natural de la música latinoamericana, puesto que los nacionalismos hasta entonces la habían considerado como netamente resolutiva, tonal, direccional. En *América Latina en su música*, de capital importancia a la hora de la autodefinición de la imagen musical latinoamericana, campea entre muchos de sus autores una clara ideología esencialista (lindante con el fundamentalismo) de orden indigenista-creolista, que se manifiesta en varios capítulos con párrafos de rechazo y desconcierto hacia los nuevos lenguajes.²¹ Otros más comprensivos saludan los esfuerzos internacionalistas de los más jóvenes, pero en espera de una evolución que encuentre un modo propio de expresarse. En el artículo “Vigencia del músico culto” Roque Cordero se mueve contradictoriamente entre dos aguas al afirmar que “la corriente internacional (...) no solo elimina cualquier indicación de nacionalismo (nacionalismo de cualquier latitud), sino incluso elimina la individualidad”²², pero más adelante festeja las conquistas tecnológicas,

que fue la América precolombina. Es este un claro caso de emergencia selectiva de una construcción validada por la tradición.

²⁰Recurrimos al término semiótico para definir las estructuras de sentido del discurso. Ampliaremos la noción en el capítulo IV.

²¹Una fecha aproximativa de la aparición del dodecafonismo en América Latina es alrededor de 1930, en autores como el argentino Juan Carlos Paz, o el alemán radicado en Brasil, Hans Joachim Koellreutter. Sin embargo, proyectos institucionales importantes como el C.L.A.E.M. en Buenos Aires (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales), con programas de estudio y difusión de la música contemporánea, y de proyección regional, vieron la luz recién en la década del '60. Esto podría explicar las posiciones aparentemente reaccionarias en el texto citado, rondando casi la década del '80.

²²V.V.A.A. *América Latina en su música*, op. cit., pág. 168.

preguntándose a la vez si de aquí surgirá una generación que encuentre un nacionalismo auténticamente latinoamericano.

Aunque no abiertamente, Gérard Béhague también señala cierta dificultad hacia mediados de siglo en la coexistencia de técnicas como el politonalismo de los neoclásicos, o el serialismo, con la intención nacionalista, vinculando así la idea de nacionalismo musical con un nítido sistema tonal.²³ La compleja y hasta quizá contradictoria relación entre nacionalismo e internacionalismo, tradición y vanguardia, pudo sostener cierto equilibrio en la etapa clásica de las vanguardias, pero en la etapa posterior los nuevos posicionamientos para el compositor contemporáneo son aún más requeridos.

Pese a esto se puede observar que las nuevas herramientas tecnológicas, la incorporación de nuevos lenguajes e interacciones novedosas en la interpretación entre ejecutante y medios, la exploración instrumental, en síntesis, la aparición de elementos que nos revelan estar ante un “arte nuevo”, fueron progresivamente asimilados (obviamente de manera diferencial en cada contexto), sin dejar de lado el interés por la identidad y su expresión mediada por el arte. Nos encontraríamos entonces frente a la segunda etapa de la vanguardia situada: la neovanguardia situada.

La vanguardia situada de la segunda mitad de siglo ofrece una paradójica solución a las contradicciones con que se hallaban signados los nacionalismos hasta entonces, y resuelve, colateralmente, otras necesidades de los compositores de fines de siglo XX. Por una parte, el fin de los megarrelatos resalta la inviabilidad del esencialismo puro y justifica soluciones híbridas; por otra, responde al rebrote nacionalista que desde el '70 en adelante, primero atendiendo a las crisis políticas de la región, y luego a las crisis identitarias posmodernas, se encuentra plasmado en las obras de arte.

5. Definición de la vanguardia situada

Las corrientes nacionalistas mencionadas en primer lugar se encuentran dentro de los límites históricos de la vanguardia clásica, situación que se continuó posteriormente, si bien con nuevos contextos, con una progresiva asimilación de elementos vanguardistas. Podría sostenerse que la expresión de lo situado fue más manifiesto durante el periodo clásico de las vanguardias, y que los rasgos vanguardistas de la corriente internacional se desplegaron en América Latina (quizá con mayor lentitud inicial) conjuntamente con esta expresión de pertenencia. Señalamos la más importante conclusión de esta situación, y es que las intenciones situadas han sido una constante a lo largo del siglo XX en la producción musical latinoamericana.

²³ Gérard Béhague (1983) *La música en América Latina (Una introducción)* Caracas, Monte Avila Editores, págs. 288 – 304.

En segundo lugar, podemos sostener que la mutua interacción entre nacionalismos musicales y vanguardización produce en Latinoamérica una síntesis híbrida: la vanguardia situada. Si bien en la vanguardia situada la apelación al pasado y a construcciones culturales asentadas podría considerarse regresivo, creemos que, para nuestro contexto, la incorporación de tecnología o de nuevas búsquedas en el lenguaje es igualmente renovador y le otorga un carácter vanguardista. Además, algunos ven en esta interacción un modo de búsqueda, apropiación mediante, de la propia identidad regional. Como señala García Canclini,

“(...) la tendencia internacionalizante ha sido propia de las vanguardias (...) algunas unieron su búsqueda experimental en los materiales y lenguajes con el interés por redefinir críticamente las tradiciones culturales desde las cuales se expresaban”²⁴.

Finalmente, es también una opción estética válida para quienes se sienten partícipes no sólo de una identidad colectiva, sino también de un tiempo, el actual. Si bien delinear los contornos históricos para esta categoría resulta extremadamente complejo, debido a las diferencias que ofrecen los contextos, podríamos sostener que se trata de una noción útil para explicar fenómenos ubicados en nuestra región.

En la vanguardia situada las posibilidades combinatorias entre reconocimiento y novedad son amplias y varían notablemente: incluiríamos en esta categoría desde las pautas establecidas en la etapa clásica (reutilización de instrumentos nativos, escalas, prototipos rítmicos), hasta representaciones abstractas de *latinoamericanidad*, como la expresión estática del tiempo, la modalidad de la presencia, el mundo mágico americano, la religiosidad. Por ejemplo, el musicólogo Juan Orrego Salas considera que la utilización del cluster y la oposición de volúmenes de diferentes densidades y texturas en obras del chileno Gabriel Brncic (1942) son una *metáfora* del imponente macizo andino, y percibe en la abstracción y expresionismo de las piezas de la peruana Pozzi Escot (1931) una manifestación de religiosidad.²⁵ Aquí lo situado se expresa poéticamente, y la lectura se tiñe -por qué no- de cierta subjetividad. En una línea más reconocible de las vanguardias situadas se encuentran obras del boliviano Cergio Prudencio, con el empleo de sikus -de gran pregnancia identitaria- hibridado con el empleo de un sistema de alturas atonal, o de la compositora mendocina Susana Antón, en obras como “Didar” y “Vaivén”, que analizaremos oportunamente.

²⁴Néstor García Canclini (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, pág. 92 (ed. 1995)

²⁵V.V.A.A. *América Latina en su música, op. cit.* Ver especialmente el capítulo “Técnica y estética.”

Debemos insistir en que, sin embargo, la opción constructivista (que no intenta una identificación) se mantiene paralela a esta vía. Incluso un mismo compositor puede moverse tanto entre opciones situadas como constructivistas, en donde el desafío es intentar *suspender* las matrices culturales, sin búsquedas en núcleos determinados. En compositores como Manuel Enríquez o Gilberto Mendes no puede rastrearse la apelación evidente a tópicos identitarios: en ellos la concepción de la identidad como mirada hacia adelante linda con una concepción de identidad utópica. En todo caso, podría aventurarse que el gesto deliberado de silenciar todo tópico identitario es un ejercicio de conciencia: no se desconocen los riesgos esencialistas, sino que son sorteados constructivamente.

En síntesis, hibridación y posición histórico-cultural son nociones que explican la vanguardia situada, aquella que ve a la identidad como una construcción y proyecto, pero apoyada asimismo en la tradición y la reconstrucción. Nos centraremos seguidamente en algunos aspectos controvertidos de esta categoría.

6. Vanguardias situadas: aportes y peligros de la hibridación

Los peligros que emanan de la hibridación entre vanguardia e identidad son similares a los que ya señaláramos en el capítulo I respecto de los procesos identitarios en general: el exotismo y pintoresquismo, la emergencia selectiva de ciertas características, la complacencia. Pero además la vanguardia situada tiene nuevos problemas y graves rótulos que enfrentar: el de no ser un auténtico arte nuevo, el de no ser vanguardia, ser contradictoria y paradójica, ser reaccionaria, y en la actualidad, aliarse ingenuamente en el posmodernismo.

En este último sentido, surgen nuevas preguntas y críticas: ¿es posible un tipo regresivo de posmodernidad? ¿La apelación a la identidad puede deslizarse hacia el nacionalismo reaccionario? ¿Cómo se conjuga lo posmoderno y lo premoderno? Resulta apropiado en este punto traer a colación algunas reflexiones de Eduardo Subirats. Apoyado en una cita de Roberto Schwarz, Subirats nos recuerda que el progreso técnico y el contenido social reaccionario no son excluyentes. Esta combinación, que es una de las marcas de nuestro tiempo en diversas manifestaciones culturales, vuelve ambigua la noción de progreso. Sostiene el autor que la historia ha puesto de manifiesto la relación entre las tesis radicales de la vanguardia y un proceso cultural regresivo: “las vanguardias se han convertido (...) en un ritual tedioso y perfectamente conservador, no sólo desde el punto de vista del gusto dominante, sino incluso de las más groseras estrategias comerciales”²⁶.

²⁶Eduardo Subirats, *op.cit.*, pág. 18. Disentimos, sin embargo, en el planteo de la causalidad de Subirats: el posmodernismo, como noción más abarcativa, es la que pone su sello en las vanguardias, y no al revés.

El posmodernismo es la última consecuencia regresiva de las vanguardias: sin innovación estilística, “los elementos formales del Post-Modern son una reiteración de los componentes estilísticos de las vanguardias previa desposesión de sus dimensiones simbólicas y críticas”²⁷. Para Subirats la legitimación que el posmodernismo ha encontrado recurriendo al historicismo y al nacionalismo es eficaz, aunque débil.

Esta idea nos alerta sobre los posibles riesgos de la construcción de la identidad con apelación al pasado, a la tradición, o a tópicos de fácil reconocimiento, en especial en la producción artística de las últimas décadas. La reivindicación identitaria, con importantes valores positivos, puede acercarse al chauvinismo cultural, o vaciarse de contenido en función de clichés mercantilizables, o producir, con su rescate de lo local, alianzas con posiciones esencialistas antimodernas.

Sin embargo hay algunos aspectos de interés que podrían poner en valor esta opción creadora. Norberto García Canclini, quien ha examinado *in extenso* la noción de “culturas híbridas” señala que en la actualidad las fronteras entre países, culturas y estilos se han vuelto *porosas*: la multiculturalidad, la hibridación y los objetos impuros son realidades de nuestro presente. Los permanentes cruces entre lo tradicional y lo moderno hacen que los vínculos entre tradición y modernidad hayan dejado de ser excluyentes, y su oposición es una simplificación hoy sin fundamento.

De hecho, una de las cuatro aperturas del arte culto moderno señaladas por García Canclini es hacia lo antiguo o primitivo: (...) “el retorno a los orígenes premodernos como recurso para descentrar, diseminar, la mirada actual”²⁸, sostiene, se conjuga con las aperturas hacia lo ingenuo o popular, hacia el mercado, y hacia la industria cultural.

Por otra parte, el rescate de algunos elementos de la tradición se relaciona con el grado de distinción y personalización que poseen algunos bienes folclóricos, en oposición a la asepsia de los productos industriales. El cruce con las tradiciones indígenas o con el hispanismo católico ha generado formaciones híbridas que pueden resultar en recursos para justificar antiguos privilegios, desafiados hoy por las culturas masivas expandidas en la modernidad. García Canclini nos explica por qué los fundamentalismos, aparentemente extraños a la modernidad, se reactivan en los últimos años:

“Precisamente porque el patrimonio cultural se presenta como ajeno a los debates sobre la modernidad constituye el recurso menos sospechoso para garantizar la complicidad social (...) el patrimonio es el lugar donde mejor sobrevive hoy la ideología de los sectores oligárquicos, es decir, el tradicionalismo sustancialista.”²⁹

²⁷ Néstor García Canclini, *op. cit.*, pág. 20.

²⁸ *Ibidem*, pág. 110.

El tradicionalismo aparece muchas veces como recurso para sobrellevar las contradicciones contemporáneas, y la evocación de tiempos remotos reinstala en la vida contemporánea arcaísmos que la modernidad había desplazado.

Estos conceptos de García Canclini ponen en jaque la oposición maniquea entre culto / hegemónico / distintivo, y popular / subalterno / degradado. Entendemos que esta idea nos permite una doble lectura. Por una parte, la vanguardia situada intentaría una cierta compensación de poderes, al colocar lo periférico (situado) junto a lo central (vanguardia), entrando así en un círculo de distinción; pero también puede significar un modo de *resistencia* hacia la modernidad, a veces incluso lindante con el fundamentalismo.

Finalmente, y basándonos aún en García Canclini, podemos señalar que los procesos clave para explicar la hibridación son “la quiebra y mezcla de las colecciones que organizaban los sistemas culturales, la desterritorialización de los procesos simbólicos y la expansión de los géneros impuros.”³⁰

García Canclini observa en la descolección un rasgo positivo: no hay razón para lamentar el quiebre de las colecciones rígidas y maniqueas que promovían las desigualdades, y de este modo relativizar los fundamentalismos discriminadores. El doble proceso de desterritorialización y re-territorialización de las culturas y artes híbridos significa la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y al mismo tiempo, permite ciertas relocalizaciones territoriales de antiguas y modernas producciones simbólicas.

Por nuestra parte, consideramos que hay además dos aspectos importantes en el arte situado. En primer lugar, aspecto que hemos ya desarrollado, desde un punto de vista ideológico un arte situado es una herramienta de resistencia y de autodefensa, que intenta hacer emerger la voz propia. Si bien destacábamos la frágil oportunidad de las voces de la periferia de ser oídas sin previamente ser digeridas o esterilizadas, es éste un modo de reivindicar la diferencia en un mundo globalizado. Por otra parte, para algunos la globalización sería una imposición colonialista, ya que consideran que el intento descolonizador de los países del tercer mundo es una falacia, porque en la descolonización se completa verdaderamente, de forma paradójica, el imperialismo de ideas de Europa.³¹

²⁹Néstor García Canclini, *op.cit.*, pág. 150

³⁰*Ibidem*, pág. 264.

³¹Es interesante en este sentido la postura de Juan Aranzadi, quien sostiene que “este proceso de descolonización, que aparentemente puede ser visto como un proceso de emancipación, por parte de las naciones del Tercer Mundo, del colonialismo, del imperialismo europeo es, sin embargo, un proceso de realización acabada de esa idea europea. Es un proceso de interiorización, de asimilación y de reproducción de las dos instituciones fundamentales que el imperialismo y el colonialismo lleva a las otras culturas que deshace: la idea del Mercado y la idea del Estado. La colonización plena y completa de las otras Culturas y de las otras sociedades se da paradójicamente en el proceso de descolonización y de independencia”. En *Horizontes del arte latinoamericano*, *op.cit.*, pág. 30.

En segundo lugar, la apelación a títulos, mitos, instrumentos, o ciertos rasgos del sistema, garantizan una mayor comunicabilidad de la obra. En este sentido, las vanguardias situadas tienen una *voluntad comunicativa*, consonante con la cualidad de la “presencia” que algunos encuentran característica de Latinoamérica. Una de las críticas más fuertes a la música de vanguardia, y a toda la vanguardia en general, es que su desalienación del código produce, a su vez, una muy baja socialización del mismo. Las múltiples rupturas que propone el arte contemporáneo hacen que un oyente no iniciado quede desconcertado ante la falta de redundancia, y por tanto, de hitos que le permitan decodificar el discurso. En este sentido, las vanguardias situadas son menos desalienadas, puesto que juegan con “cartas marcadas”, con espacios de reconocimiento -cuestión ésta que obviamente puede ser celebrada o desacreditada.

7. Conclusiones parciales

Del examen terminológico y conceptual de vanguardia, y de su particular presentación en América Latina, podemos proponer la siguiente síntesis y conclusiones:

1. Emplearemos el término de forma más abierta, como sinónimo de “movimiento último”, entendiendo que la vanguardización es una posibilidad permanente.
2. La vanguardia se incluye en el modernismo, puesto que, además de enmarcarse dentro de sus límites cronológicos, no rechaza sino que radicaliza sus postulados.
3. Es posible observar una periodización de la vanguardia. Una primera etapa clásica se manifiesta desde fines del siglo XIX, hasta un límite borroso que oscila desde fines de la segunda guerra mundial hasta los años '70. En este periodo la vanguardia tiene un sentido heroico, revolucionario, agresivo y con sentido social, pero fracasa en sus postulados por la caída de los megarrelatos y por la pérdida de tensión entre el arte y las instituciones. En la segunda etapa, a partir de los '70 aproximadamente, la vanguardia no tiene ya aquél tono crítico, se nutre de la fusión, y está institucionalizada.
4. La idea de vanguardia es una idea disparada por los centros. La consagración a la novedad que éstos impulsan no es en realidad lo que define a la vanguardia, sino el impacto que ésta produce en relación a su medio. El concepto de vanguardia debe, por lo tanto, ser contextualizado.
5. En Latinoamérica se observan dos vanguardias simultáneas: una internacionalista, que respondería a una concepción de identidad constructivista, y una situada, que es

consonante con la postura histórico-cultural de identidad, puesto que se propone tanto una tarea de recuperación, como de participación en la modernidad.

6. Al igual que la vanguardia internacional, la vanguardia situada puede ser periodizada en dos grandes etapas: una etapa clásica, y una etapa de neo-vanguardia. La etapa clásica se evidencia en los movimientos nacionalistas ingenuo, de citas y estilizado (de aparición no necesariamente cronológica), que incorporaban elementos regionales, pero participaban asimismo de los lenguajes romántico, impresionista o neoclásico. A partir del advenimiento de los nuevos lenguajes y los aportes de la tecnología se desarrolla la neo-vanguardia situada.

7. En la vanguardia situada las combinatorias entre reconocimiento y novedad son amplias. Las tareas reconstructivas y constructivas se interrelacionan fluidamente, ofreciendo soluciones variadas a la doble tensión entre pertenencia y modernidad. Hay en ella algunas posiciones que quieren expresar ciertos rasgos subjetivos de la latinoamericanidad y otras que presentan rasgos de lo latinoamericano con más obviedad. Las primeras son, a nuestro entender, búsquedas más significativas y menos ingenuas.

8. La vanguardia situada cree, en tanto reconstrucción, en la existencia de un núcleo identitario latinoamericano. Para ella la recuperación de ese núcleo promueve la “coagulación” de nuestra trizada identidad, herida por el trauma de la conquista y por sucesivos embates de la modernidad. En este sentido, podríamos decir que la vanguardia situada persiguen aún un fin moderno: la identidad, que si bien se encuentra fragmentada no se ha disuelto, y es preciso recobrarla.

9. Su fundamentación terminológica y su justificación estética e ideológica presentan ciertas contradicciones y peligros. Uno de estos conflictos es que puede caer en los riesgos señalados en la expresión de la identidad: el pintoresquismo y exotismo, la violencia simbólica y la complacencia. Además diremos que desde el punto de vista tecnológico subyace en ellas un sustrato modernizante, pero desde el punto de vista ideológico se presentan cruces con la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad. El riesgo de la apelación a lo premoderno es resultar un campo de resistencia a la modernidad, y generar, desde el opuesto, la supervivencia de los fundamentalismos tradicionalistas. Su relación con la posmodernidad se evidencia en su carácter híbrido, regresivo y posiblemente reaccionario.

10. A modo de conclusión, debemos señalar que el aporte de esta categoría es que permite superar la oposición maniquea entre lo indígena o folclórico por una parte, y lo culto, expresado en el empleo de nuevas tecnologías y en la tendencia internacionalizante. Las fronteras porosas del arte actual claramente se expresan en las vanguardias situadas, que

es un espacio de apertura a la construcción de la identidad. Su evidente voluntad de expresión de identidad la provee además de comunicabilidad y de *presencia*. Finalmente, también aporta elementos reivindicatorios para las periferias, pues coloca lo marginal junto a lo central.

11. Diremos entonces que la vanguardia situada constituyen un campo que se mueve en la tensión global-local, en términos de espacio, y posmoderno-premoderno, en términos de tiempo, y constituye un claro reflejo de la identidad híbrida de América Latina.

Delimitada la noción de vanguardia situada, nos enfrentaremos ahora a problemas concretos de aplicación de esta categoría. Examinaremos el concepto homogéneo de América Latina, y las críticas a la importación de lo nuevo y lo regional en nuestras vanguardias. Los núcleos temáticos principales a los que apela la vanguardia situada nos permitirán aproximarnos a la definición de lo situado en música.

Bibliografía del Capítulo II

- 1) Adorno, Theodor (1970) *Teoría estética*. Barcelona: Orbis (edición 1983)
- 2) Béhague, Gérard (1983) *La música en América Latina (Una introducción)* Caracas, Monte Avila Editores.
- 3) Bürger, Peter (1984) *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 4) De la Fuente, Sandra, y Wechsler, Diana (1993) “*La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia.*” V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder. Buenos Aires: Ediciones CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- 5) Hadjinicolaou, Nicos (1978) “Sobre la ideología del vanguardismo.” *En Arte, sociedad e ideología*, nro. 7 (n.d.) 39-57. 1° ed: “Sur l’idéologie d’ l’avant-gardisme”. *Histoire et critique des arts* n° 6. Jul. 1978, 49-76
- 6) García Canclini, Néstor (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana (edición 1995)
- 7) Lucie-Smith, Edward (1994) *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino.
- 8) Sarlo, Beatriz (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión (edición 1999)
- 9) Slonimsky, Nicolas (1945) *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Co.
- 10) V.V.A.A. (1977) *América Latina en su música*. México: Siglo Veintiuno-UNESCO (edición 1987)
- 11) Subirats, Eduardo (1984) *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- 12) V.V.A.A (1985) *La literatura latinoamericana como proceso*. Introducción de Ana Pizarro. Buenos Aires: Centro Editor de América latina.
- 13) V.V.A.A (1986) *La polémica de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- 14) V.V.A.A.(1993) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- 15) V.V.A.A. (1993) *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Capítulo III
Problemas de aplicación de la categoría “vanguardia situada”
Núcleos temáticos

En este capítulo se plantean algunas dificultades relativas al marco conceptual: América Latina como un todo artístico y las limitaciones y posibilidades de instrumentar la categoría vanguardia situada regionalmente. Asimismo destacaremos las voluntades modernas y regionales de la vanguardia latinoamericana y problemas derivados de estas adscripciones.

Luego de considerar estos dos problemas, propondremos una somera sistematización de algunos núcleos temáticos que aparecen a lo largo del arte situado de la región: lo mágico surreal, el espacio de resistencia, la naturaleza y lo salvaje, y la utopía regresiva y proyectiva. Esta sistematización se apoyará en materiales provenientes de las artes plásticas y la literatura, punto de partida para una primera aproximación al campo musical.

1. América Latina como concepto homogéneo

La enorme diversidad socio-cultural de los países latinoamericanos hacen tambalear la idea de ejes comunes que permitan observar la región como algo global y unificado, y posibiliten aplicar, en consecuencia, la categoría vanguardia situada a América Latina en su conjunto. La viabilidad de hablar de Latinoamérica, y de un arte latinoamericano, resulta asimismo una empresa verdaderamente ambiciosa, ya que diferentes criterios abren nuevos debates sobre si toda América Latina es una región, o si se podrían revelar y delimitar las características de una identidad regional artística. Marcelo Pacheco señala al respecto:

“¿De qué hablamos cuando mencionamos al arte latinoamericano? ¿De qué se trata? ¿En quiénes pensamos? ¿Qué imágenes aparecen? ¿Cuál es nuestro objeto de estudio? ¿Cómo definir una estructura mínima de comprensión en la vastedad y especificidades de las repúblicas caribeñas, los países andinos, el Amazonas y la Pampa? ¿Estamos hablando de una unidad geográfica, de un territorio cultural, de un conjunto de naciones? ¿Utilizamos categorías prestadas de terrenos como la geopolítica, la macroeconomía, la historia cultural o la antropología?”¹

¹Marcelo Pacheco (1999) “Arte latinoamericano: ¿quién, cuándo, cómo, cuál y dónde? Contexto y mundos posibles.” En *Horizontes del arte latinoamericano*, op. cit., pág. 128.

En realidad la discutida idea de “región” ha resultado muchas veces operativa para posicionar cómodamente al arte latinoamericano en una tipología exótica. En este sentido es interesante observar paralelos con otras realidades periféricas. El riesgo de la aplicación de criterios homogeneizantes y sus consecuencias es alertado por el musicólogo Kofi Agawu quien nos dice, en relación a la música africana, que caracterizaciones como “rítmica”, “primitiva” o “colorida” para el conjunto de las expresiones musicales de África son en realidad resultado de una invención del racismo europeo.²

Pese a las dificultades de delimitación, la producción artística latinoamericana ha sido muchas veces observada *de facto* como conjunto, aceptando una regionalidad tácita apoyada en el espacio, historia, lengua, o religión comunes.³ Si bien estos criterios son lábiles, y la crítica señala justamente el carácter de *construcción* de la idea de identidad regional, el constructo *Latinoamérica* funciona igualmente como categoría de estudio, de organización, y como entidad geográfica, económica y cultural.

También desde la observación interna muchos son los que se identifican con esta idea regional a partir de caracteres compartidos. García Canclini, por ejemplo, encuentra en la exclusión económica, la rica y variada producción cultural y el rechazo a la propia condición latina los factores que nos unifican.⁴ David Pérez, por su parte, hace hincapié en los *horrores comunes* en América Latina, origen de características compartidas. Pérez sintetiza:

“(…) las problemáticas derivadas de la colonización, un pasado político vinculado al predominio de las dictaduras militares, el dinamismo del crecimiento demográfico, el escaso equilibrio de la distribución espacial, la grave división social en dos grandes clases, la inadecuada explotación agraria, el delirante aumento de la población urbana y la absoluta dependencia económica del exterior.”⁵

Este recuento de la crisis estructural del continente, que funciona como aglutinador en la región, se une a las observaciones de Carlos Fuentes: “No hemos sido capaces de

²Kofi Agawu (2003) *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York And London: Routledge, pág. 59.

³Como hemos ya mencionado, para Eric Hobsbawm criterios como la lengua, la etnicidad o la religiosidad, son sólo aplicables para explicar los protonacionalismos, pero no conducen necesariamente a la concreción de las naciones; y creemos, menos aún a la conformación de una identidad regional. Ver: Eric Hobsbawm (1998) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.

⁴Néstor García Canclini (2002) *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.

⁵David Pérez (1999) “Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras.” En *Horizontes del arte latinoamericano*, *op. cit.*, pág. 22.

trasladar la riqueza y la continuidad culturales a una riqueza económica y a una imaginación política comparables.”⁶

La exclusión y la imposibilidad es, en estos autores, el origen de caracteres comunes que podrían tener su correlato en la producción artística.⁷ Haciéndolo extensivo a América Latina toda, el verso borgiano “no nos une el amor sino el espanto” parecería una síntesis de estas ideas.

En el ámbito del arte podemos observar expresiones consonantes con estas últimas posiciones. En la literatura, por ejemplo, el particular proyecto de las vanguardias latinoamericanas ha sido señalado entre otros por Angel Rama y por Alfredo Bosi. En el prólogo al referencial texto de Jorge Schwartz, Bosi observa que la convivencia de lo *moderno cosmopolita* junto a la *intención nacionalista* produjeron la aparición de “(...) lo que me parece adecuado llamar ‘vanguardia enraizada’: un proyecto estético que encuentra en su propio habitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el *ethos* que informa el trabajo de la invención”⁸, hecho que se extiende a lo largo de toda la región.

Si bien en el texto Schwartz sólo se refiere a la producción vanguardista de entreguerras, creemos que el fundamento de la vanguardia enraizada que señala Bosi (“la dialéctica de la *reproducción del otro* y el *auto-examen*, que mueve a toda cultura colonial o dependiente”⁹), no ha sido abolido y permanece actualmente, tal como señalan Pacheco o Fuentes. Esto explicaría por qué la vanguardia situada continuó siendo una opción estética hasta fines del siglo XX.

Conviene destacar nuevamente que nos oponemos a las lecturas que interpretan como simultáneos el fin los nacionalismos con de las vanguardias clásicas a las que nos hemos referido en los capítulos I y II. Nuestra hipótesis es que esta vanguardia situada, que opera en todas las artes, no se circunscribe al periodo clásico de las vanguardias, sino que emerge, con distintos perfiles, toda vez que esta necesidad de identidad ha sido una preocupación de los creadores latinoamericanos, preocupación detonada en fuerte medida por condiciones externas. Y además, el proyecto estético de las vanguardias situadas tiene brotes diseminados a lo largo de la región, que permiten entender cierta constante colectiva en la intención situada. Pese a la debilidad del constructo Latinoamérica en ciertos aspectos, la situación dependiente de la región ampara las expresiones de diferencia y reivindicación.

⁶Carlos Fuentes (1993) *Tres discursos para dos aldeas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pág. 67.

⁷Ernest Gellner señala que la exclusión común, y no la cultura común, puede ser constitutiva de los nacionalismos, lo cual podría explicar también la construcción de América Latina. Ver Ernest Gellner, *Naciones y nacionalismos*, *op. cit.*, pág. 110.

⁸Jorge Schwartz (1991) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Prólogo de Alfredo Bosi. Madrid: Cátedra, págs. 20 y 21.

⁹*Ibidem*, pág. 15.

2. Regional y moderno: ¿dos ejes para el arte latinoamericano del siglo XX?

Además del problema de la homogeneización de América Latina, un segundo asunto a observar en la aplicación de la categoría “vanguardia situada” son las posturas antagónicas con respecto a sus dos columnas vertebrales: la expresión de lo regional, y el interés por “lo nuevo”, que caracteriza a los movimientos artísticos vanguardistas. Algunos aspectos destacados de esta problemática serán tratados a continuación.

2.1. Lo situado

En relación a la regionalidad, la primera pregunta que se presenta es si existen elementos suficientemente reiterados y cristalizados que puedan vehicular una identidad regional. Además, la necesidad de participar de una expresión regional está signada por posiciones encontradas: algunos ven en este interés una nueva sumisión a los mandatos de diferencia de los centros hegemónicos, otros entienden esta expresión como auténtica e inevitable.

En el ámbito de la música, el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián observa factores comunes a toda la región. A pesar de la heterogeneidad de América, de la también heterogénea cultura de los conquistadores, y de los más variados matices de mestizajes que se produjeron entonces y con las sucesivas inmigraciones, sostiene la existencia de factores de unidad a partir de una historia compartida en la región:

“(…) grandes corrientes culturales subterráneas determinarán misteriosos y poderosos factores de unidad, como determinadas costumbres, determinados alimentos, determinada estética arquitectónica, o, en lo musical, factores como la antelación rítmica, o la interacción entre lo binario y lo ternario. (...) la permanencia de un mismo régimen político-económico -y por ende cultural- entre alrededor de 1500 y alrededor de 1800, y de otro más sutil pero también de similar comportamiento desde la neocolonia instaurada desde poco después de 1800, produjo ya de por sí una homogeneización subterránea que iba generando factores y hasta fuertes corrientes de parentesco de norte a sur y de este a oeste.”¹⁰

Concretamente, Aharonián observa y categoriza aspectos de la identidad musical latinoamericana a nivel rítmico, y que mencionaremos a continuación:

¹⁰Aharonián, Coriún (1993) “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje”. Ponencia para el *VI Encontro Nacional da ANPPOM*, organizado por la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Musica, Rio de Janeiro. También publicado en la *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15 nro. 2, Austin, 1994.

- 1) el sentido de antelación o retardo de los apoyos rítmicos, diferente al concepto tradicional de síncopa;
- 2) la “percepción de la rítmica a un mismo tiempo como una europea división de pulsos, y como una extraeuropea adición de subdivisiones”, y
- 3) la ternariedad opuesta a binariedad, que aparece de dos maneras:
 - a- como simultaneidad de agrupaciones de tres subdivisiones contra dos ($6/8$ y $3/4$), y
 - b- como “simultaneidad de ocho subdivisiones percibidas simultáneamente como agrupadas en dos mitades de cuatro subdivisiones, y en tres tercios desiguales de tres, tres y dos subdivisiones” -expresión rítmica original de América Latina, de posible influencia africana.¹¹

A partir de estas precisiones se puede entender que, a nivel rítmico, hay modos de composición semejantes, lo que nos llevaría a aceptar en la música latinoamericana unidades compositivas comunes que expresan la regionalidad.

Para reforzar esta postura, diremos que también en otras artes la vanguardia clásica se apoyó parcialmente en la regionalidad, sin enfatizar los aspectos problemáticos de la misma: si bien proponen el intento de acceder a la actualidad internacionalista, reconocen y valoran al mismo tiempo el aporte intelectual americano, tratando de encontrar “una coherencia entre aquellas formas de expresión europea y nuestro mundo.”¹² La figura paradigmática de Torres García, quien propuso en la década del ‘40 el universalismo constructivo, movimiento que legitima tanto un esquematismo geométrico como la apelación a la tradición, sumado a su idea de “nuestro Norte es el Sur”, sintetiza en la plástica las posiciones atentas a lo europeo pero desafiantes a lo hegemónico desde una mirada latinoamericana. Podemos observar la misma situación alrededor del periódico *Martin Fierro*, que promovía tanto la renovación como el primitivismo, entendiéndolo como una expresión regional.¹³ Claro está que paralelamente se establecen también posiciones radicales en uno y otro sentido: un “internacionalismo sin raíces”, y un “obtuso nacionalismo sin horizontes”, en palabras de Jorge Glusberg.¹⁴

¹¹Aharonián reelabora estas propuestas en su texto “Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya”, incluido en las Actas del II Congreso Latinoamericano de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music), sobre *Música Popular en América Latina*. Rodrigo Torres (Ed.). Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.

¹²Extraído del manifiesto del grupo pictórico “Refugio” (1932), citado por Andrea Giunta en “Gambartes y una modernidad (doblemente) periférica.” IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. *Las Artes en el debate del Quinto Centenario*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, octubre de 1992.

¹³Adriana Armando y Guillermo Fantoni (1996) “Presencias precolombinas, primitivismo y vanguardia estética: el caso del periódico *Martin Fierro*.” Segundas Jornadas *Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 27-29/11/96.

¹⁴Jorge Glusberg (1999) “El ‘otro mirar’ del arte latinoamericano.” En *Horizontes del arte latinoamericano*, op. cit., pág. 45.

Como contrapartida, debemos señalar que, paradójicamente, el interés por lo regional podría responder también a una moda disparada desde los centros. Borges ya observó este problema en 1932 en la producción cultural argentina (y que nosotros hacemos extensivos a América Latina): “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”.¹⁵ En aquel año, como ya hemos señalado, los nacionalismos podían ser interpretados como reflejos tardíos de los nacionalismos europeos de fines del XIX. Más adelante, la “diferencia” ha estado moviéndose riesgosamente en la frontera de lo exótico y pintoresco propio de las culturas devaluadas por los centros hegemónicos.

Se presentan además otras dificultades. Una de las críticas sobre la búsqueda de la vanguardia situada es la que enfatiza la noción del “arte por el arte”, en la cual la fundación del arte en cuestiones étnicas, sociales, políticas o geográficas es una impostura. Sheila Leirner nos dice que:

“(…) ninguna obra requiere para desarrollarse una determinada demarcación geopolítica o un sistema referencial (...). La geografía en arte no es sino una cuestión estilística. (...) el regionalismo es simplemente una rebelión del estilo contra las ideas. Una rebelión absurda(...).”¹⁶

Sin dudas la apelación a la identidad en un objeto artístico conlleva una concepción ideológica, al igual que la no apelación. Un arte situado, sea que oscile desde un asumido programa antihegemónico, sea que se exprese en sutiles búsquedas personales, no hace sino evidenciar en mayor o menor medida esta posición ideológica.

También hay quienes consideran que el regionalismo nacido de la necesidad de reivindicar y poner en valor lo propio no es sino una expresión etnocentrista que por la vía de la autodefensa termina utilizando similares mecanismos que los centros de poder de los que desea diferenciarse: quedaríamos así entrapados en un “modelo invertido del centro.”¹⁷

Esta crítica puede contestarse con las observaciones de Arturo Andrés Roig: debe diferenciarse entre el discurso que es simplemente un “antidiscurso” -inversión de un discurso por otro-, del discurso con función superadora y liberadora, el “discurso contrario.”¹⁸

¹⁵Jorge Luis Borges (1932) *El escritor argentino y la tradición. Discusión*. Buenos Aires: Emecé, pág. 156 (edición 1961)

¹⁶Sheila Leirner (1999) “Una mirada de acciones sincrónicas.” En *Horizontes del arte latinoamericano*, op. cit., pág. 83.

¹⁷Carolina Ponce de León (1996) “Random trials for The Noble Savage.” En *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Gerardo Mosquera (Ed.) Cambridge, Mass.: The MIT Press

¹⁸Arturo Andrés Roig (1984) *Narrativa y cotidianidad*. Quito: Cuadernos de Chasqui.

2.2. Lo nuevo

La otra faceta de la vanguardia situada, el interés de los creadores locales por “lo nuevo”, ha sido también cuestionada. Algunos interpretan este interés por lo nuevo como una reincidencia en la sumisión a los mandatos de los centros hegemónicos. César Vallejo lo expresó tajantemente:

“América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado ‘espíritu nuevo’, en un rasgo de incurable descastamiento cultural. Hoy, como ayer, los escritores practican una literatura prestada. Hoy, como ayer, la estética -si así puede llamarse esa simiesca pesadilla de los escritores de América- carece allá de fisionomía propia.”¹⁹

Un aspecto interesante en esta búsqueda de la novedad es el papel que jugó (y juega) el primitivismo. Es importante observar que fue la modernidad europea la que alentó el primitivismo -una de las características paradójicamente *novedosa* de las vanguardias clásicas-, y que éste fue adoptado por las élites culturales latinoamericanas, en su búsqueda por lo nuevo y por la diferencia cultural, a lo que se agregó, más adelante, la generación de un mercado internacional de arte “primitivo” producto del interés de las vanguardias. Pero este interés sigue vigente ya adentrado el siglo XX. Erik Camayd-Freixas en su artículo *Magical Realism as Primitivism: an alternate verisimilitude* explica la relación entre el realismo mágico del “boom” de la literatura latinoamericana de los años ’60 y siguientes con una perspectiva primitivista instaurada desde las vanguardias clásicas y aún vigente en aquellos años.²⁰

Podría aventurarse que el primitivismo, importado y luego adoptado en nuestros países, ha sido uno de los principales disparadores y a la vez lugar de refugio de la “diferencia” latinoamericana, entonces y ahora. Con lo cual, no estaríamos lejos de los procesos que Peter Burke señala ocurrieron en la Europa moderna. En aquel caso, el proceso se dio al interior de la cultura europea, puesto que el primitivismo alentó el ingreso al sistema hegemónico de lo popular al interior de su propia cultura. En el nuestro, toda nuestra cultura -subalterna- jugando el rol de lo primitivo, salvaje y exótico, es permitido y diferenciado dentro del sistema central.²¹

Hay sin embargo posiciones que contestan la crítica hacia el interés por “lo nuevo” entendido sólo como reflejo especular en la vanguardia latinoamericana. Lisbeth Rebollo

¹⁹Citado por Jorge Schwartz, *op. cit.*, pág. 45.

²⁰Erik Camayd-Freixas (1997) *Magical Realism as Primitivism: an alternate verisimilitude*. Florida International University. Disponible en: tell.fll.purdue.edu/RLA-archive/1997/Spanish-html/Camayd-Freixas,Erik.htm.87k. (Publicación electrónica)

²¹Peter Burke (1978) *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Universidad (ed. 1996)

Gonçalves nos señala que el arte en América Latina se apropia de los lenguajes de vanguardia como “recurso técnico para la elaboración de su lenguaje simbólico.”²² Esta diferencia entre el Modernismo europeo, nacido de la superación de culturas aquilatadas, con el Modernismo latinoamericano, que surge para la afirmación de culturas embrionarias, es para la autora una clave que debe aún ser profundizada.

Desde similar perspectiva, García Canclini observa que el modernismo en América Latina no fue un mero trasplante, sino una reelaboración para contribuir al cambio social.²³ Además, la apropiación, como hemos ya señalado, puede ser valorada positivamente como contestataria y antihegemónica: para Gerardo Mosquera la apropiación es una readaptación políticamente “incorrecta.”²⁴

3. Núcleos temáticos en la expresión de la identidad

Presentadas ya las medidas cautelares respecto de la noción de *vanguardia situada*, en relación a su terminología, alcances históricos y problemas específicos, y además advertidos sobre la posibilidad de aplicarla a otra resbaladiza categoría, *Latinoamérica*, nos abocaremos a enumerar los principales núcleos temáticos más representativos de estas vanguardias.

Creemos que estas temáticas comunes se relacionan con las concepciones homogeneizantes de Latinoamérica, pues son observadas en el conjunto de la producción regional. El rastreo y reconocimiento de los mismos sería un primer y fundamental paso para el análisis.²⁵

Cada uno de los núcleos que describiremos merecería un estudio detenido que explicara su génesis, validez histórica y aplicaciones a los distintos ámbitos artísticos: por estas razones es que esta enumeración espera aún ser enriquecida. En este trabajo comenzaremos por proponer una categorización somera que podría funcionar para las vanguardias con intenciones situadas en general, y que abre posibilidades de análisis de obras musicales.

²²Lisbeth Rebollo Gonçalves (1993) “Regionalidade e universalidade na expressao artística latinoamericana.” V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder. Buenos Aires: Ediciones CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Pág. 74. (Traducción propia)

²³Néstor García Canclini (1996) “Modernity and Posmodernity”. En *Beyond The Fantastic, op.cit.* García Canclini se refiere aquí a las posturas modernistas y vanguardistas con orientación política y social, evidentemente. El término “modernismo” tiene connotaciones disímiles en las diferentes artes, precaución que es obviada por el autor.

²⁴Gerardo Mosquera (1996) “Introduction”. En *Beyond the Fantastic, op. cit.*

²⁵A su vez, estos núcleos temáticos han encontrado formas de expresión que podrían ser descriptos como tópicos o *topoi*. Desarrollaremos el concepto de *topoi* en música y en la vanguardia situada en el capítulo IV.

3.1. Lo mágico-surreal

Mencionaremos en primer lugar el núcleo de *lo mágico-surreal* latinoamericano. Uno de los sustentadores de esta idea es el antropólogo chileno Cristián Parker, quien sostiene que en América Latina funciona una lógica distinta.²⁶ La otredad que supone manejarse con esta lógica, opuesta a la racionalidad europea, se emparenta tanto con las ideas de lo fantástico y lo mítico, como con la “religiosidad natural” de la que ya habláramos en relación a la conquista, y que fue uno de los más contundentes justificativos para la evangelización. Pero el concepto va más allá: se trata de una visión pre-moderna, no racionalista, de la realidad, mencionada oportunamente como característica de las concepciones esencialistas, en sus versiones indigenistas e hispanista.

En literatura, desde la segunda mitad del siglo XX, ésta ha sido una de las características más relevantes de la producción latinoamericana. Pablo Rojas Guardia nos dice:

“Lo inusitado -raro, extraño, inaudito, insólito, desacostumbrado- y el laberinto -enredo, maraña, caos, meandro, lío- son las dos metáforas principales en que parece apoyarse buena parte de la mejor literatura de nuestros días (...) por ese lado de lo americano inusitado, podrá intentarse la explicación de la actual resonancia plural de Vargas Llosa, de García Márquez, de Guimarães Rosa, de Carpentier. En cambio, la inmediata aceptación de Cortázar fíncase en su lado o enfoque topológico y laberíntico de la realidad.”²⁷

La cita precedente confirma que los hechos no tienen explicaciones validadas por la razón: funcionan desde el absurdo, o desde una lógica *no lógica*, sino mágica. Este núcleo temático que fue profusamente empleado en la segunda mitad del siglo XX en la temática literaria del “boom” aparece asimismo en los programas del modernismo pictórico. Una radicalización de este concepto mágico sería la racionalidad del *absurdo*, que también se ha adjudicado a Latinoamérica. Podría sospecharse, por ejemplo, que el absurdo, desde el punto de vista del color, estaría establecido por las chirriantes combinaciones que muchos ven características del arte pictórico latinoamericano.

Desde el punto de vista musical, es interesante rastrear este núcleo en las vanguardias situadas como temática literaria en los títulos, o en el texto mismo, si lo hubiere. También podría encontrarse en géneros que utilizan la escena, en la adopción desde lo escenográfico de la ritualidad de la magia, o en los colores vibrantes. En un

²⁶Hay también puntos de contacto con el filósofo Rodolfo Kusch, quien afirma que las categorías existenciales en América Latina son diferentes. Hugo Biagini observa en la filosofía antirracional de Kusch resabios de influencias keyserlingianas. Ver Hugo Biagini (1989) *Filosofía americana e identidad*. Buenos Aires: EUDEBA, pág. 190 y ss.

²⁷Pablo Rojas Guardia (1969) *La realidad Mágica*. Caracas: Monte Avila Editores, pág. 7.

sentido amplio, esta racionalidad “otra” permite incluir las temáticas relacionadas con el arte religioso, ya sea este cristiano o de las antiguas sociedades.²⁸

El ballet *El fuego nuevo* (1920), del mexicano Carlos Chávez, basado en una creencia religiosa azteca, es un temprano ejemplo en este sentido, dentro de la vanguardia situada clásica. También la *Cantata para América Mágica* (1960), con textos indígenas, del compositor argentino Alberto Ginastera, o el ciclo de canciones *Austrais* (1998) del brasileño Harry Crowl, buscan intencionalmente reflejar un ambiente mágico y surreal.

3.2. El espacio de resistencia

Uno de los núcleos temáticos más importantes de las vanguardias situadas es aquél que interpreta al arte como *espacio de resistencia*. El arte puede convertirse en la voz de los oprimidos, en arma de denuncia, en emblema para la lucha, en el reducto de la autodefensa.

Las maneras de presentarse de este núcleo temático son variadas, incluso en aquellas formas de arte en apariencia ajenas a lo político. Nos dice Mari Carmen Ramírez:

“La aparente neutralidad tanto formal como ideológica de los lenguajes artísticos latinoamericanos de corte conceptual esconde en su meollo una amplia gama de referentes a tradiciones y problemas (...) desde versiones locales del conceptualismo original, hasta el legado autoritario de las dictaduras, la transterritorialidad, la memoria, la represión sexual, la violencia, y, por ende, la precariedad del medio en que se gesta la propuesta artística.”²⁹

Las temáticas de la resistencia incluyen la violencia, la desaparición de los cuerpos, la explotación, la censura, los oprimidos, los marginados. Se expresa mediante un abierto arte político, con exaltación de iconos libertadores, y expresiones ideológicas de autodefensa y anticolonización. Las obras tienen un espíritu contestatario y de denuncia, enfrentándose así a grupos antidemocráticos y detentores de poderes asimétricos.

Este espíritu de denuncia también ha sido observado por el crítico literario Raúl Castagnino en sus estudios sobre obras teatrales representativas latinoamericanas de las décadas del ‘50 y ‘60. En ellas encuentra elementos que denuncian “conflictuación de clases, mala distribución de la riqueza y el poder, explotación humana, humillación, fracaso fomentado.”³⁰

²⁸Y quizá también pueda incluirse aquí, como una variante relacional, la ya citada cualidad de la “presencia” que Cousiño observa en el pensamiento latinoamericano, y la exaltación de los vínculos presenciales, como la fiesta y la familia. Ver Jorge Larraín Ibáñez, *op. cit.*, págs. 34 y ss.

²⁹Mari Carmen Rodríguez (1999) “Contexturas: lo global a partir de lo local.” *En Horizontes del arte latinoamericano*, *op. cit.*, pág. 80.

³⁰Raúl Castagnino (1974) *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Nova.

Para la artista portorriqueña Coco Fusco, la resistencia es uno de los temas predilectos de las performances latinoamericanas; también lo ha sido para los géneros musicales tradicionalmente contestatarios, como el rock 'n roll.³¹ Huelga mencionar el importante lugar que tuvo la canción de protesta en el continente hace unas décadas, y que llegó a tener un Festival Internacional propiciado por la Casa de las Américas, en 1967.

Este núcleo temático aparece en música generalmente como sostén argumental, en textos de canciones, o títulos. En algunos casos más radicales incluye la desmitificación de las nuevas tecnologías y de la globalización: de este modo (al igual que en el “arte pobre”) se exalta lo premoderno y lo local como una forma de oposición a los centros hegemónicos.

Ya en la figura de Silvestre Revueltas encontramos un antecedente del compromiso político y social en música, expresado en obras como *Homenaje a Federico García Lorca* (1936). Sobre la obra electroacústica *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* (1974), del compositor uruguayo Coriún Arahonián, nos dice Hugo López Chirico:

“La exaltación de la defensa del territorio del actual Uruguay, y del continente, por sus habitantes originarios ante el primero de sus invasores, constituye una proyección retrospectiva de la defensa ante otras invasiones más actuales.”³²

En esta misma línea se afirman compositores como Gabriel Brncic (Chile, 1942) y Celso Garrido-Lecca (Perú, 1926), con obras tan representativas como *Triunfo por las madres de plaza de Mayo* (1983), para guitarra, voz y cinta, o el *Cuarteto de cuerdas nro. 2 (a la memoria de Víctor Jara)* (1988), respectivamente.

3.3. La naturaleza y lo salvaje

El núcleo temático de *la naturaleza y lo salvaje* ha sido señalado en muy variadas expresiones artísticas. Nacido a partir de la mirada conquistadora, fue rechazado por la ilustración y por los pensadores del siglo XIX por considerarlo contrario a la racionalidad ilustrada, a la cultura urbana y al progreso.³³ Sin embargo, la vanguardia situada lo rescata como un emblema de lo latinoamericano: una representación de nuestra “otra” manera de relacionarnos con la realidad.

Este núcleo temático incluye las representaciones de la tierra, de la geografía, del Nuevo Mundo como paraíso, la exaltación de los ciclos vitales y de lo étnico. En literatura, el

³¹Gabriel Correa (2002) “El rock argentino como generador de espacios de resistencia.” En *Revista Huellas*, nro. 2, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

³²V.V.A.A (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (Ed.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, tomo I, s.v. “Arahonián, Coriún”, pág. 141.

³³De todos modos, el “determinismo telúrico”, explicación geográfico-climática del carácter latinoamericano, se adentra incluso en el siglo XX. Ver Hugo Biagini, *op. cit.*, pág. 128.

tema del paisaje tiene una importancia vital en varias generaciones de escritores, si bien progresivamente ha pasado a ser un marco para el desarrollo del personaje. Tópicos como la selva, a veces entendido como una “barroca transcripción de la flora y fauna psicológicas del personaje”, o el paisaje urbano, cargado de sentido social, son relevantes en la producción literaria latinoamericana.³⁴

En las artes plásticas, por ejemplo, aparece directamente iconizado por el color. Para Lisbeth Rebollo Gonçalves el color negro ha sido utilizado como icono de la brasilidad³⁵; también el color blanco, que sugiere la calcinante luz del trópico, es considerado un “resumen” de lo latinoamericano.³⁶

En música, podríamos mencionar la figura de Carlos Guastavino, con numerosas obras apelan, desde el título, a paisajes, flora o fauna de la Argentina; también el chileno Domingo Santa Cruz tiene obras inspiradas en la naturaleza de su país. Las imitaciones en la obra de Villa-Lobos de los pájaros amazónicos son actualizados en ejemplos recientes por obras como *Pitangus Sulphuratus* (1990), de la compositora venezolana Adina Izarra. Las sugerentes palpaciones en la obra *Tierra, tierra* (1992), del ecuatoriano Diego Luzuriaga, o *Estructuras verdes* (1976), del brasileño Ricardo Tacuchian, son ejemplos del interés por la representación telúrica.

3.4. La utopía regresiva y proyectiva

Finalmente encontramos la idea de *utopía regresiva y proyectiva*, núcleo temático de especial importancia para el reconocimiento de la vanguardia situada. La tensión utópica doble hacia futuro y pasado que ha caracterizado a mucha de la modernidad y de la vanguardia latinoamericana es doblemente paradójica, y evidencia lo que Paulo Herkenhoff denomina nuestra *falta de densidad del presente*: en América Latina la idea del ahora estaría negada con la promesa del mañana, que mesiánicamente salvaría al presente del pasado colonial y de la deuda social, con promesas de consumo, racionalidad y productividad. A su vez, el presente es sólo una proyección del pasado, puesto que el *ahora* es una suspensión entre el aplazamiento y la añoranza. Herkenhoff va más allá aún, y lejos de desmerecer esta característica, ve aquí una posibilidad “otra” de pensar el tiempo en Latinoamérica, relacionada más a la circularidad y a la percepción repetitiva del tiempo.³⁷

Aunque con sustanciales diferencias, nos resultan también útiles las palabras de Octavio Paz. Nos dice que España se caracteriza por su necesidad de restauración o

³⁴V.V.A.A (1972) *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (Coordinación) México: Siglo XXI Editores. Ver en particular el artículo de Mario Benedetti “Temas y problemas”, pág. 361 y ss.

³⁵Lisbeth Rebollo Gonçalves, *op. cit.*, pág. 72.

³⁶Jorge Glusberg, *op.cit.*, pág. 52. Glusberg recoge las ideas del venezolano Armando Reverón.

³⁷Paulo Herkenhoff (1999) “Tiempo fracturado.” En *Horizontes del arte latinoamericano*, *op. cit.*, pág. 141 y ss.

regeneración; el latinoamericano no tiene a dónde regresar, porque su historia empieza en el siglo XIX, o porque su historia pasada es *otra*.³⁸ Esta idea es interesante para explicar cómo el tiempo queda así “traumado”: sólo queda dirigirse hacia el pasado remoto, o pendular utópicamente hacia el futuro, que nos devolverá al equilibrio del pasado.

Nuevamente Pablo Rojas Guardia observa esta cualidad en la producción literaria latinoamericana. Nos dice: “¿... cuál es el clima, el ambiente, la atmósfera de la novela -de las novelas- más recientes? ¿ cuál es su denominador común? (...) yo diría que es el tiempo (...) ese tiempo -traslación, oscilación, cambio, mudanza, vaivén-”³⁹, que se intenta representar como simultaneidad de múltiples tiempos, o como tiempo detenido.

La utopía regresiva aparece permanentemente en las múltiples apelaciones al pasado, y es además una característica de los esencialismos en general. Es el núcleo temático más incluyente, puesto que aparecen aquí, en su expresión ligada al pasado remoto, temáticas previas a la conquista, el uso de diseños precolombinos, el primitivismo, los colores asociados a las antiguas culturas. También hay una utopía regresiva hispanista y creolista (hoy menos celebrada, quizá por estar relacionado al pasado próximo y al trauma de la conquista)⁴⁰, que rescata la influencia europea, los neo-colonialismos, la exaltación del folclore y sus iconos, y la temática asociada al orden colonial. Es éste el núcleo temático por antonomasia de las vanguardias situadas, justamente por su cualidad tensional entre el pasado y el futuro.

En música, las aplicaciones son variadas: desde el empleo de iconos indígenas o criollos en el aspecto melódico, tímbrico o textural (es éste un uso más reconocible), hasta expresiones metafóricas de la circularidad y la inmovilidad.⁴¹ La particularidad de este núcleo es que posibilita identificaciones muy precisas a través del empleo de *topoi*, cuestión que profundizaremos en el próximo capítulo.

La utopía proyectiva estaría dada en la mera participación tecnológica y a través del empleo de nuevos lenguajes, aunque también podría aparecer desde el punto de vista temático. Junto con lo mágico-surreal, la utopía regresiva y proyectiva es uno de los filones más destacados de la concepción de identidad indigenista en América.

Los ejemplos musicales son extensísimos. La utopía regresiva que apela a rasgos musicales precolombinos o folclóricos (se presenten estos de manera estilizada o no) constituyó un claro programa para los nacionalismos paralelos a la vanguardia clásica,

³⁸Cita recogida por David Pérez, *op.cit.*, pág. 26.

³⁹Pablo Rojas Guardia, *op. cit.*, pág. 13.

⁴⁰En este sentido, Octavio Paz observaba que el pasado colonial (al menos, el mexicano) había sido silenciado inclusive hasta avanzado el siglo XX. Ver: Paz, Octavio (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (edición 1991), pág. 23 y ss.

⁴¹Sugerimos, intuitivamente, que las representaciones del “ahora suspendido” estarían asociadas al minimalismo, que desmonta el sistema de la narratividad.

liderados por la influyente posición de Carlos Chávez. Encontramos empleos más metafóricos en obras del argentino Mariano Etkin, y del mexicano Mario Lavista. Sobre Lavista, sostiene Consuelo Carredano:

“[Lavista] crea un sentido de tiempo circular (...) que contradice la idea de tiempo lineal. Este concepto está por otra parte vigente en antiguas civilizaciones prehispánicas y en ciertas culturas orientales cercanas a su sensibilidad, en las que la música desempeña un papel ritual.”⁴²

Estos cuatro importantes núcleos temáticos han sido rescatados por la vanguardia situada, a pesar de las importantes contradicciones que ésta conlleva en cuanto a alcances y aplicación. Los apoyos traídos desde la plástica y la literatura nos ayudan a confirmar la existencia y vigencia de los mismos, y a suponer una utilización en el área musical. El rastreo de estos núcleos permitiría en una primera instancia poder incluir o no una obra dentro de los perfiles ideológicos y de las concepciones de identidad desarrolladas en el capítulo I, y por tanto definir su participación en lo situado.

Lo más destacable aquí es la relación con configuraciones musicales específicas que permiten algunos de estos núcleos, cuestión que desarrollaremos en el capítulo IV, y que son una de las claves para comprender la construcción de identidad en las vanguardias situadas.

4. Conclusiones parciales

La categoría vanguardia situada presenta problemas en su aplicación, que hemos intentado examinar. También nos hemos aproximado a los núcleos temáticos privilegiados por esta vanguardia, ofreciendo apoyos de diversas artes. La síntesis de lo dicho y las conclusiones que de aquí emanan se enumeran a continuación:

1. La noción de América Latina como conjunto homogéneo aparece como primer obstáculo a sortear, puesto que, como habíamos mencionado en el capítulo I, la homogeneización puede ser una herramienta para la subordinación. Pese a esto observamos que el constructo Latinoamérica funciona como categoría *de facto*, apoyada en criterios lábiles (espacio, historia, lengua, religión), o en factores unificantes como la exclusión común y la riqueza cultural de toda la región.

⁴² V.V.A.A. (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, op.cit., tomo VI, s.v. “Lavista, Mario”, pág. 810.

2. La categoría vanguardia situada es aplicable a la región, en tanto es característica de las culturas dependientes. Cabe igualmente el alerta hacia posibles manipulaciones, o hacia la debilidad de criterios señalada.

3. Otras críticas que se levantan contra esta particular posición de las vanguardias es su inclinación hacia lo nuevo y hacia lo regional, justamente sus caracteres primordiales. La más importante crítica es que esta inclinación obedecería a mandatos importados de los centros hegemónicos.

4. En relación a lo situado, las críticas pueden contestarse con lecturas que sí encuentran elementos comunes y búsquedas que intentan revalorizar lo propio. Señalamos en este sentido la particular fuerza que tiene el primitivismo como expresión de lo regional, y la cualidad de arte concientemente ideológico, erigido en discurso contrario con función liberadora, del arte situado.

5. Las defensas del interés hacia lo nuevo en el arte latinoamericano se fundan en que la novedad es vista como recurso técnico que no surge por el desgaste de lo anterior, sino que en las nuevas culturas colabora a su afirmación. La búsqueda de la novedad tiene además en Latinoamérica un perfil social y de apropiación políticamente incorrecta.

6. Los núcleos temáticos señalados se encuentran, claro está, en relación a criterios homogeneizantes, como las cualidades pre-modernas del pensamiento latinoamericano, o la exclusión de los centros. Estos núcleos son: lo mágico-surreal, el arte como espacio de resistencia, la naturaleza y lo salvaje, la utopía regresiva y proyectiva. El rastreo de estos núcleos se imbrica con las concepciones de identidad, y sería un importante paso en el análisis.

Estas problemáticas de la vanguardia situada y sus núcleos temáticos aportan nuevos elementos al complejo enfoque que pretendemos realizar. Otras herramientas que permitan acercarnos a la configuración de la imagen colectiva, y a su modo de presentarse concretamente en obras serán desarrolladas en el capítulo siguiente.

Bibliografía del Capítulo III

- 1) Agawu, Kofi (2003) *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York And London: Routledge.
- 2) Aharonián, Coriún (1993) "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". Ponencia para el VI Encontro Nacional da ANPPOM, organizado por la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Musica, Rio de Janeiro. También publicado en la *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15 nro. 2, Austin, 1994.
- 3) Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo (1996) *Presencias precolombinas, primitivismo y vanguardia estética: el caso del periódico Martín Fierro*. Segundas Jornadas "Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". FFL, UBA. 27-29/11/96.
- 4) Biagini, Hugo (1989) *Filosofía americana e identidad*. Buenos Aires: EUDEBA.
- 5) Borges, Jorge Luis (1932) *El escritor argentino y la tradición. Discusión*. Buenos Aires: Emecé (edición 1961)
- 6) Burke, Peter (1978) *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Universidad (edición 1996)
- 7) Camayd-Freixas, Erik (1997) *Magical Realism as Primitivism: an alternate verisimilitude*. Florida International University. En: tell.fll.purdue.edu/RLA-archive/1997/Spanish.html/Camayd-Freixas,Erik.htm.87k. Publicación electrónica.
- 8) Castagnino, Raúl (1974) *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Nova.
- 9) Correa, Gabriel (2002) *El rock argentino como generador de espacios de resistencia*. En Revista "Huellas", nro. 2, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- 10) Fuentes, Carlos (1993) *Tres discursos para dos aldeas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 11) García Canclini, Néstor (2002) *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- 12) Giunta, Andrea (1992) *Gambartes y una modernidad (doblemente) periférica*. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Las Artes en el debate del Quinto Centenario. FFL, UBA, octubre 1992.
- 13) Hobsbawm, Eric (1998) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica
- 14) Paz, Octavio (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (edición 1991).
- 15) Rebollo Goncalves, Lisbeth (1993) *Regionalidade e universalidade na expressao artística latinoamericana*. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder. Buenos Aires: Ediciones CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- 16) Roig, Arturo Andrés (1984) *Narrativa y cotidianidad*. Quito: Cuadernos de Chasqui.
- 17) Rojas Guardia, Pablo (1969) *La realidad Mágica*. Caracas: Monte Avila Editores.
- 18) Schwartz, Jorge (1991) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Prólogo de Alfredo Bosi. Madrid: Cátedra.
- 19) V.V.A.A (1972) *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (Coordinación) México: Siglo XXI Editores.
- 20) V.V.A.A. (1996) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Gerardo Mosquera (Ed.) Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- 21) V.V.A.A (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*. José Jiménez y Fernando Castro (Editores) Madrid: Editorial Tecnos
- 22) V.V.A.A (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (Ed.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- 23) V.V.A.A. (1999) *Música Popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music) Rodrigo Torres (Ed.). Santiago de Chile: Dolmen Ediciones

Capítulo IV

Hacia una retórica de la pertenencia

La especificidad de la vanguardia situada musical nos sugiere ahondar también en herramientas analíticas particulares. En este capítulo retomaremos en primer lugar la noción de *proceso icónico* del musicólogo finlandés Eero Tarasti, concepto que ilumina la definición de la imagen colectiva a través de símbolos, y luego la noción de *topos*, del musicólogo ghanés Kofi Agawu, como descriptor expresivo en las vanguardias situadas.¹ Es importante destacar que ambos autores pertenecen también a naciones post-colonizadas, por lo que suponemos una más fluida aplicación de estas categorías provenientes de la semiótica al caso latinoamericano.²

Posteriormente recogeremos las principales herramientas a utilizar en el análisis de las obras. Se revisarán aportes de la semiótica, como los conceptos de *isotopía* y *semiosis introversiva* y *extroversiva*, y de otras metodologías específicas del área musical. Definidas las concepciones de identidad en las obras y sus principales temáticas, marco crucial y punto de partida para sucesivas aproximaciones, resta precisamente encontrar las claves que describan la vinculación regional en la música, y que nos permitan reconstruir la ideología que subyace en la adscripción identitaria de un compositor.

1. La dinámica de la construcción identitaria

En nuestra hipótesis un arte situado es la manifestación de una concepción histórico-cultural de la identidad, con una voluntad comunicativa muy definida, ya que intenta comunicar o despertar un sentimiento o afecto de *pertenencia*. El empleo del término *afecto*, tan caro a la tradición de la retórica musical, no es arbitrario. El hecho de incorporar ciertos rasgos que delinean una concepción determinada no sólo inscribe a la obra en una cultura regional concreta, sino que produce en el oyente un efecto empático. La voluntad

¹Nos hemos basado particularmente en el artículo de Eero Tarasti "Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis." En Eero Tarasti (Ed.) *Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics*. Acta Semiótica Fennica VII, Imatra-Bloomington, Indiana University Press, 1999. También han sido de suma importancia sus textos *Sémiotique musicale* (1996), *On the paths of Existential Semiotics* (1997) y *Sign as Acts and Events: An Essay on Musical Situation* (1998). En relación al concepto de *topos*, hemos trabajado básicamente sobre los textos de los musicólogos Kofi Agawu (1991) y Rubén López Cano (2000).

²Adherimos aquí a lo expresado por el musicólogo mexicano Rubén López Cano, quien considera a la retórica como una "proto-semiótica" en el sentido de haber sido históricamente una de las primeras reflexiones sobre el significado. En "From Rethoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics And Topicalization on 17th Century Spanish Art Song" (2000). Disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html> (publicación electrónica).

comunicativa de las vanguardias situadas se inscribe entonces en el discurso retórico, que es una *comunicación persuasiva*.

En esta comunicación se produce una operación cíclica que ya observaron los primeros analistas retóricos de la música. Los elementos representativos o alegóricos de estos sentimientos de pertenencia a una identidad regional, volcados por el compositor en el objeto artístico, pueden llevar al oyente al mismo afecto o sentimiento. Esta representación afectiva puede tener diversos matices de visibilidad, sea que haya sido producida por propósitos conscientes y voluntarios del compositor, sea que se produzca por decisiones meramente intuitivas. Algunas de las trayectorias de la representación identitaria pueden a su vez ser recorridas de modo inverso por el analista: un objeto, a través de características relevantes y reconocibles que se convierten en iconos de una cultura, puede describirnos las adscripciones estéticas del compositor, entre las cuales se encuentra la idea de identidad local, nacional o regional.

Para profundizar en estos conceptos desarrollaremos la noción de *topos*, entendido por Agawu como descriptor de la expresión, y de *proceso icónico*, concepto aportado por Tarasti que explica la formación de elementos alegóricos o simbólicos de alto valor formativo para la comunidad. Abordaremos, entonces, ambas nociones a continuación.

1.1. El proceso icónico

Basado en la idea de *doble* de Marcel Proust, Tarasti afirma que la conformación de una identidad cultural conlleva un *proceso de iconización*, en el sentido de que un objeto (“Jean Sibelius” en su estudio, compositor emblemático de su país) se convierte en el *doble* del sujeto, una suerte de *yo externo*, con el cual el sujeto se identifica, y que es el portador de características que también le pertenecen, en tanto pertenece a la comunidad que ha erigido a tal objeto en doble. El icono³ así conformado funciona como esencia identitaria, *doble* del sujeto real, y puede incluso puede ser más comunicativo que éste.

Las dos facetas de este proceso son entonces:

- 1) el iconizado: cree y se identifica con el icono;
- 2) el iconizante: actúa como icono y moviliza en los sujetos la actividad de deseo del icono.

La *figura icónica* es una idea muy clara a la hora de entender la figura de “ídolo”, o de “héroe nacional.” Tarasti explica la formación de estas figuras y las aplica encarnadas en un sujeto humano, pero creemos que también podría tratarse de objetos materiales o rasgos artísticos, que adquirirían entonces una cualidad simbólica o emblemática. También Rubén López Cano, basado en los estudios de Roland Barthes, hace una propuesta similar desde

³Tarasti aclara que utiliza el término *icono* en su acepción popular y no en el estricto sentido peirciano; igualmente sostiene que su herramienta pertenece al análisis semiótico. Ver *Jean Sibelius (...), op. cit.,* pág. 224.

la lectura retórica: el héroe es la *imago* o personaje ejemplar, encarnación de una virtud que lo hace merecedor de la emulación.⁴

Este tipo de iconización está fuertemente ligada a las expresiones patrióticas y a las identidades esencialistas, que se nutren de estas formaciones. La iconización resulta así un modo de reacción contra ideologías colonialistas -que son a su vez, cabe aclarar, también esencialistas- que puede producir justificables y válidos movimientos por la independencia de los grupos. Tarasti advierte sin embargo que el patriotismo que sirve para remplazar la falta de certeza interna es tan peligroso como el patriotismo colonialista y expansionista que trata de imponer su propia cultura a otros. Trasladando este concepto al área de la cultura, podría sospecharse que la defensa acérrima de ciertos elementos, personajes ejemplares, o modos particulares de producción que son útiles para la identificación regional y la cohesión interna, enarbolada de manera defensiva, puede ser tan esencialista como su contrapartida externa.

Las ventajas evidentes que tienen los procesos icónicos -que son, insistimos, procesos de identidad- es que colaboran en la construcción de la autoimagen de un grupo, en la definición del “yo”, y catalizan nuevos procesos sígnicos liberadores.⁵ No debemos olvidar, como ya también hemos señalado, que la autoimagen se elabora a partir de la aprobación de *otros* significativos para el sujeto. El ejemplo que aporta Tarasti, cuando nos relata que Sibelius adquirió renombre en su país precisamente a partir del éxito de sus sinfonías, el gran género de la tradición europea, es ilustrativo. O cuando en *América Latina en su música* -texto emblemático de la musicología latinoamericana de los '70- se destacan compositores del nacionalismo ingenuo, como el brasilero Antonio Carlos Gomes, por sus éxitos en países europeos.⁶

El peligro de la iconización es que ésta es sólo parte de un proceso de afirmación interna mediante el autoconocimiento y la diferenciación. Cuando esta afirmación está lograda, el icono debería abandonarse, pero en muchos casos no sucede así. Para Tarasti, hay iconos con función pedagógica o educativa: el sujeto aprende *imitando* un ideal con el cual trata de identificarse icónicamente. Este proceso requiere necesariamente de una separación del icono, que normalmente se produce cuando el proceso educativo se ha completado, y las propiedades del icono se desvían *hacia* el sujeto. De no suceder esto, el comportamiento icónico, cuya aparente meta es fortalecer al sujeto, puede en realidad volverlo débil, a menos de que el sujeto se vuelva conciente del proceso. La falta de

⁴Rubén López Cano (2000) *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM, pág. 75.

⁵Se evidencia en este artículo el programa en cierto modo “moderno” de Tarasti, puesto que se opone a la postura posmoderna, con su rechazo a los megarelatos -lo cual incluiría una posición iconoclasta. Destacamos además su actitud reivindicatoria de las periferias.

⁶Ver: V.V.A.A (1987) *América Latina en su música*. México: Siglo XXI Editores. En particular sugerimos la lectura de los artículos de Alejo Carpentier, Daniel Devoto y José María Neves.

abandono del icono puede deberse a que el yo delega su responsabilidad en el iconizante, y de este modo queda cómodamente adscripto a una identidad sin haber realizado un proceso de autoconocimiento interno. Además, aquello que puede servir para afianzar el yo y diferenciarlo del Otro -el aspecto positivo de la iconización- puede, como contrapartida, perder su dinamismo y convertirse en un recurso mecánico.

La conclusión fundamental del ensayo de Tarasti es que pese a que el estudio de las formaciones icónicas nos revele posiblemente muchas paradojas, estancamientos, subordinaciones no superadas, arbitrariedades y peligros, “es función del análisis semiótico concientizarse sobre el comportamiento icónico, reconocerlo, y revelarlo, cualesquiera sean sus consecuencias.”⁷ Es éste el primer y auténtico paso del dominado para encontrar nuevas *palabras*, e incluso crear un nuevo *lenguaje*.

Estas observaciones son fundamentales para un análisis que contemple aspectos más profundos que superen la simple descripción. En primer lugar, abre la posibilidad de una lectura en la esfera de los estudios post-coloniales con aplicación a la música, lo que supone un paso adelante por sobre el análisis estadístico o meramente descriptivo. Por otra parte, se asume el valor ideológico del arte, tanto como metáfora epistemológica de la realidad como materialización de valores individuales y grupales. La posibilidad de desandar analíticamente estos pasos permitirá reconocer los valores grupales que han sido entronizados por la cultura, entre las que se encuentran las concepciones de identidad y sus elementos iconizados -héroes, objetos, rasgos, o modos de producción.

1.2. Retórica y significado en música

La revalorización de la retórica y de algunos de sus aportes más importantes se observa con claridad en el campo de la musicología de las últimas décadas, después del largo desprestigio sufrido durante el siglo XIX y parte del XX. Aunque pueda parecer inapropiado apoyarse en la retórica para referirse a problemáticas contemporáneas, consideramos este apoyo válido en tanto la retórica se ocupa del discurso, de sus componentes estilísticos y de su significación. Muchas de las nociones de la retórica tienen una larga historia en la música, y esta interrelación y actualización sigue dando pasos adelante. Sin embargo, las nuevas lecturas son en muchos casos contradictorias o poco claras, y por ello esclareceremos los puntos de vista con los que adherimos.

En primer lugar diremos que la noción de *topos* que utilizaremos pertenece a Kofi Agawu, para quien el significado de la música (sea apoyada en el texto -donde la representación es más clara-, o bien música “pura”) se transmite a través de los *topoi*,

⁷Eero Tarasti, *op.cit.*, pág. 227.

permitiendo así hacer entender al oyente asociaciones convencionales.⁸ El *topos* es un lugar común construido culturalmente en cada contexto, de rápida y accesible comprensión para el auditor, cuya construcción se realiza gracias a un *proceso icónico*. En nuestra lectura retomamos esta noción entendiendo que los *topoi* son fabricaciones culturales que funcionan en términos de transmisión de sentido, cuyo objetivo primario es, como ya mencionáramos, detonar procesos icónicos de identificación, que exalten el sentimiento de pertenencia y autoafirmen el yo grupal, cohesionándolo bajo nociones asequibles a sus miembros.

Sostiene Agawu que los *topoi* son signos musicales, consistentes -en tanto signo- en un significante y un significado. El significante es una cierta disposición de los parámetros musicales melódicos, rítmicos, armónicos, etc.; el significado es una unidad estilística convencional. Pero el musicólogo expande la noción de *topos*, que es observado tradicionalmente como lugar común o estereotipo que funciona mecánicamente, observación que lo convierte en sinónimo de expresión trivial, desgastada y carente de fuerza expresiva. Agawu propone, precisamente, lo contrario: es justamente en razón de su convencionalidad que asume su función expresiva, y por esto resultan vehículos indicados para la expresión de la identidad. Desde una perspectiva fundada en la teoría de la información, podría decirse que son estos aspectos redundantes del código cristalizados en el significado, y no los meramente informativos, los que tienen un peso mayor en la satisfacción auditiva, puesto que completan los espacios de previsibilidad.

El significado de un *topos* sólo puede entenderse a la luz de un código compartido entre compositor y auditor, quienes mantienen una relación *contractual*, y por esta razón es que Agawu considera condición primaria de la percepción del *topos* la competencia del auditor: éste debe tener “aprendido” un vocabulario. Sólo así el *topos* cumplirá satisfactoriamente con su misión comunicativa y persuasiva.

Así, la empatía con el objeto artístico (resultante de la identificación con el icono) se produce en gran medida a través del empleo en la obra de *topoi o lugares comunes*, construidos culturalmente y cargados de significado por el uso. La inteligibilidad del *topos* es entonces una herramienta expresiva, y es ésta particularidad la que más nos interesa. Un arte situado se caracteriza por un acento expresivo, pues moviliza y comunica un afecto de *pertenencia a una identidad colectiva*. Por esta razón es que, precisamente en función de su intención comunicativa, los procesos identitarios (en particular, los esencialistas e híbridos, que adoptan total o parcialmente la idea de *núcleo* identitario) se nutren de formaciones de significado que permitan su rápida comprensión. Claro está que en el caso del arte, este hecho puede funcionar como un guiño, y hacerlo caer en los peligros ya mencionados: la

⁸Kofi Agawu (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, pág. 16 y ss.

banalidad, el chauvinismo o la ingenuidad.⁹ En este sentido, un estudio tópico puede ser un revelador de la dinámica de los procesos de iconización, y de la dualidad intrínseca que éstos conllevan.

Creemos que podrían aventurarse además otras relaciones entre proceso icónico y conformación de *topos*. Si bien Tarasti explica con su noción el valor del “héroe nacional”, nosotros sugerimos la idea de aplicarla a la iconización de objetos, y, yendo más lejos aún, de materiales constitutivos del objeto. De algún modo, también un *topos* sufre un proceso, y se convierte en un icono que asume las particularidades del todo: una suerte de metonimia que otorga al *topos* una función simbólica o alegórica de la regionalidad. Podríamos ejemplificar con silogismos de esta suerte: bandoneón es tango, es música popular urbana rioplatense, es Argentina. O pentafonía es siku, es región andina, es sociedad incaica (actual y pasada). En estas asunciones de significado concéntricas, el *topos* deviene un extracto icónico de una entidad mucho mayor que sí mismo, y el público puede comprender su significado mínimo y máximo simultáneamente, dada la relación contractual existente.

Por otra parte, tal como adelantáramos en el capítulo III, creemos que de algunos de los núcleos temáticos tratados allí se desprenden *topoi* que evidencian la intención situada. Así, las imitaciones de pájaros son claras *assimilatio* que corresponden al núcleo de la naturaleza y lo salvaje, o la insistente *anaphora* puede ser un recurso para expresar violentamente la resistencia. Intentaremos desarrollar y demostrar estas afirmaciones en el capítulo V.

En síntesis: los lineamientos expuestos para la comprensión de la construcción de la identidad nos sirvieron para delimitar dos aspectos diferentes. Por una parte, de la semiótica de Tarasti tomamos la idea de *proceso icónico*, es decir, el movimiento del yo hacia un objeto de deseo externo portador de cualidades con valor simbólico, cualidades de las que el sujeto quiere apropiarse para afianzar su yo individual, grupal, regional. Y por otra, extrajimos de Agawu la idea de *topos*, relativa al objeto en sí. El objeto de deseo se reviste de “lugares comunes” que subrayen sus cualidades o ideas a transmitir, ofreciéndose con más facilidad al anhelo del yo deseante. El *topos* es considerado aquí un descriptor de la expresión.

Sin duda no tenemos aún perspectiva histórica para analizar el universo completo de *topoi* asentados en la música latinoamericana -además, como señala Agawu, el universo de *topoi* es un universo abierto-, y menos aún para proponer una tipología retórica de los *topoi* en la música contemporánea, si es que estas existieran, en una música que intenta justamente desalienar el código y no reproducirlo. Pero algunos rasgos sí podrán ser

⁹En el capítulo I hemos desarrollado estos aspectos, en el apartado “Desafíos creativos e identidad”.

señalados: los que subrayan lo situado.¹⁰ El desafío final (nosotros intentaremos comenzar una tipología aplicada a un caso local) sería poder sistematizar una retórica de la pertenencia.

2. Otras herramientas analíticas

La dificultad del análisis en música contemporánea, tanto por su característica desalienación del código, como por la falta de perspectiva histórica, nos permite hacer uso de diversos aportes, con una pluralidad de voces que pretende iluminar distintas particularidades.¹¹ Por esta razón describiremos someramente a continuación los principales términos y conceptos que serán ampliados y utilizados en el capítulo V.

Basándonos nuevamente en Kofi Agawu, quien propone dos enfoques analíticos apoyados en Roman Jakobson, emplearemos los conceptos de semiosis introversiva y extroversiva. La semiosis introversiva es la referencia interna de los elementos musicales, y la semiosis extroversiva es su referencia con el mundo exterior.¹² Por ello es que para el análisis introversivo utilizaremos metodologías específicas del análisis musical, y para el análisis extroversivo, en el cual la relación con el contexto es fundamental, se profundizará el análisis tópico.

Emplearemos la noción de “técnica extendida” a partir de los textos de Jorge Juárez y Robert Dick.¹³ Juárez propone una muy completa clasificación de las técnicas extendidas pianísticas, que incluyen desde las posibilidades extendidas en la producción del sonido, las técnicas de teclado, la utilización de distintas partes del brazo e implementos externos para tocar, hasta la ejecución de instrumentos en vivo más medios electrónicos. Los textos de Dick sistematizan algunos aportes de Pierre Artaud, pero proponen asimismo grafías y

¹⁰Y, de hecho, ya han sido avizorados. Gérard Béhague, por ejemplo, utiliza inclusive el término “tópico” en su texto *La Música en América Latina (Una Introducción)*; quizá nuestro aporte reside en una profundización del término y sus competencias, y en un primer intento de sistematización.

¹¹En este sentido, y a pesar de fundamentar el trabajo en aspectos semióticos, creemos encontrarnos en consonancia con los análisis “multidimensionales”. Omar Corrado señala que “las perspectivas extendidas hacia el contexto en las ciencias sociales” en los análisis actuales son una de las razones que animan este tipo de abordaje. En *Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes*. En Revista Musical Chilena nro. 194, año 1995.

¹²Kofi Agawu, *Playing with signs*, op. cit., pág. 23 y ss.

¹³Los textos son: Jorge Juárez (1995) *Extended Piano Techniques: a Survey with Musical Examples from Latin America* (In partial fulfillment of Dmus [Ad Hoc] degree). Material facilitado por el compositor Alcides Lanza, como apoyo bibliográfico del curso de posgrado “Taller de interpretación de música académica latinoamericana del siglo XX”, dictado en Mendoza, 2001 (Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo); Robert Dick (1975) *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*. New York, Oxford University Press; y Robert Dick (1986) *Tone Development through Extended Techniques*. (Tr. Alfredo García Martín-Córdova) Madrid: Editorial Mundi Musica.

nuevos hallazgos en cuanto a colores del sonido (armónicos, sonidos silbados, escalas) y a multifónicos.

El apoyo en estos materiales se justifica por el tipo de instrumentos utilizados en las obras que servirán como modelos de análisis aplicado. Justamente, además de los aportes específicos en el lenguaje, de las nuevas concepciones sobre el papel del intérprete, el nuevo concepto de producción y reproducción del sonido, y propuestas críticas sobre tiempo y narratividad en música, las técnicas expandidas son una fuerte característica de la música contemporánea y en nuestro caso en particular serán destacadas oportunamente.

Emplearemos el término isotopía en el sentido que lo utiliza Eero Tarasti en su *Sémiotique Musicale*.¹⁴ Es éste también un concepto borroso, que aparece a veces tanto ligado a la idea de núcleo temático, como a la noción misma de *topos* en el caso de Robert Hatten o de Rubén López Cano. Términos “paraguas” como éste merecen una aclaración de sentido: lo emplearemos como “principios que articulan el discurso musical en secciones coherentes.”¹⁵ Tarasti menciona muchos posibles articuladores del discurso, pero en los ejemplos abordados creemos que los cambios en los niveles de análisis motivico-temático y fenoménico (que incluye la textura, la dinámica y el registro) son los más importantes estructuradores a tener en cuenta.

Los niveles analíticos mencionados ha sido tomados de la metodología de análisis del compositor y musicólogo Francisco Kröpfl, de quien además utilizamos sus propuestas en cuanto a análisis rítmico y su metodología de análisis morfológico.¹⁶

La clasificación en micromodos (estructura mínima melódica) de Kröpfl también es considerada aquí. Esta clasificación se basa en la combinatoria de los intervalos de 2da. menor, 2da. mayor, 3ra. menor y 3ra. mayor -que funcionan como ejes- con el resto de los intervalos. Se obtienen así cinco micromodos menores (con eje en la 2da. menor), cuatro micromodos mayores (con eje en la 2da. mayor), tres micromodos derivados de la 3ra. menor, y uno de la tercera mayor. La clasificación de Kröpfl permite una tipología de las interválicas completa, sean éstas pertenecientes tanto a estructuras tonales como atonales, lo cual resulta de utilidad en las aquí obras consideradas, puesto que oscilan entre ambos sistemas.

Por último, el análisis extroversivo se ocupará de las relaciones de significado de los *topoi* encontrados en las obras. La terminología específica de la retórica musical, en cuanto a las figuras utilizadas, se basa en López Cano, quien en su estudio revisa los más

¹⁴Eero Tarasti (1996) *Sémiotique musicale*. Limoges: PULIM

¹⁵*Ibidem*, pág. 18 (traducción propia)

¹⁶Los particulares y útiles conceptos de Francisco Kröpfl, junto a numerosos estudios productos de su profusa labor pedagógica se encuentran, lamentablemente, dispersos en material de divulgación, actas de jornadas y apuntes. Su texto *Reflexiones sobre el fenómeno musical* (Buenos Aires: Edición Nueva Música, 1983) reúne algunos de sus aportes. Incluimos igualmente una sucinta bibliografía.

importantes documentos de la gran tradición retórica en música. Tomaremos, además de las nociones de Agawu, conceptos desarrollados por A.J. Greimas y J. Courtés.¹⁷

La vanguardia situada se ha valido, en sus propósitos comunicativos de identificación regional y en la expresión de sus temáticas particulares, de medios específicos que un estudio retórico puede posiblemente clarificar y sistematizar. La cristalización indudable de estos medios nos permite este tipo de abordaje que explicita los recursos empleados en la construcción y expresión de la identidad.

Conclusiones parciales

La aproximación a los particulares modos de expresión de lo regional en las vanguardias situadas hacen participar en nuestro enfoque nuevas herramientas conceptuales y analíticas: las nociones de proceso icónico y de *topos*. Destacaremos a continuación, y a modo de síntesis, los principales aportes de las herramientas teóricas descritas, funcionalizadas en este estudio en particular:

1. El proceso icónico interviene en la construcción de la imagen colectiva. Mediante él se obtienen iconos de la cultura (personajes, objetos, rasgos) que sintetizan -gracias a su cualidad de *doble*- los valores en los que la comunidad desea verse representada. Estos iconos tienen una función pedagógica, y deben abandonarse al completar su función; de lo contrario, se convierten en mecánicos y carentes de valor formativo.
2. Podemos agregar a esto, y en relación a lo desarrollado en el capítulo I, que los estados alientan determinadas formaciones icónicas en provecho de sus necesidades. El estudio de las formaciones icónicas es primordial para profundizar sobre las concepciones de identidad, los riesgos que éstas conllevan y los temas privilegiados en la expresión de lo propio.
3. Los *topoi*, contruidos mediante procesos icónicos, son lugares comunes comprendidos inmediatamente gracias a la competencia del oyente. El *topos* tiene un alto valor expresivo y despierta, en tanto iconizado, procesos de identificación en el iconizante: es esta la empatía que produce el discurso retórico, que es una comunicación persuasiva.
4. El carácter expresivo del *topos* lo convierte en pieza primordial de las vanguardias situadas; su valor positivo radica en su poder de cohesión y de comunicación del afecto de pertenencia a una identidad. Agregamos además que podrían existir *topoi* que funcionan regionalmente.

¹⁷A.J.Greimas y J. Courtés (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredós (edición 1982).

5. Otras herramientas para acercarse a la problemática de las vanguardias situadas provienen de la semiótica, con sus nociones de isotopía y de semiosis introversiva y extroversiva. Se toman también diversos enfoques para abordar el análisis formal, de sistema, rítmico, y de nuevas técnicas instrumentales.

En el próximo capítulo abordaremos dos obras de la compositora mendocina Susana Antón a modo de estudio de caso para ejemplificar la categoría vanguardia situada. Los elementos tratados en este capítulo serán interrelacionados con herramientas del análisis musical tradicional, para profundizar en los aspectos en los que se manifiesta la expresión de la identidad en música.

Bibliografía del capítulo IV

- 1) Agawu, Kofi (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- 2) Béhague, Gérard (1983) *La música en América Latina (Una introducción)* Caracas, Monte Avila Editores.
- 3) Corrado, Omar (1995) "Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes." En *Revista Musical Chilena*, nro. 194.
- 4) Dick, Robert (1975) *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*. New York, Oxford University Press.
- 5) Dick, Robert (1986) *Tone Development through Extended Techniques*. Tr. Alfredo García Martín-Córdova. Madrid: Editorial Mundi Musica.
- 6) Greimas, A.J. y Courtés, J. (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredós (edición 1982).
- 7) Juárez, Jorge (1995) *Extended Piano Techniques: a Survey with Musical Examples from Latin America* (In partial fulfillment of Dmus [Ad Hoc] degree). Material mecanografiado.
- 8) Kröpfl, Francisco (1983) *Reflexiones sobre el fenómeno musical*. Buenos Aires: Edición Nueva Música.
- 9) Kröpfl, Francisco y Aguilar, María del Carmen (colab.) (1989) *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires: Edición del Departamento de Música, Sonido e Imagen. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (trabajo presentado en el Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología, setiembre de 1986, Buenos Aires, Argentina)
- 10) Kröpfl, Francisco (1991) *Pequeños actos de iluminación. Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo*. En "Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales", nro. 1. Buenos Aires.
- 11) Kröpfl, Francisco y Pozzatti, Guillermo (2003) *Seminario de Análisis Musical II*. Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.
- 12) López Cano, Rubén (2000) *From Rhetoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics And Topicalization on 17th Century Spanish Art Song*. Disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>. (publicación electrónica)
- 13) López Cano, Rubén (2000) *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- 14) Tarasti, Eero (1996) *Sémiotique musicale*. Limoges: PULIM
- 15) Tarasti, Eero (1997) "On the paths of Existential Semiotics." Coloquio *Música, otredad y transgresión*, Portugal 1997. Ejemplar mecanografiado.
- 16) Tarasti, Eero (1998) "Sign as Acts and Events: An Essay on Musical Situation". En *Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics*. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification. Bologna: CLUEB.
- 17) Tarasti, Eero (1999) "Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis." En Eero Tarasti (Ed.), *Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics*. Acta Semiótica Fennica VII, Imatra-Bloomington, Indiana University Press.
- 18) V.V.A.A. (1987) *América Latina en su música*. México: Siglo Veintiuno.

Capítulo V
Topoi e identidad:
Dos obras de Susana Antón

Planteado el marco conceptual y metodológico, nos proponemos en este capítulo ahondar en la objetivación de aspectos importantes de la construcción y reconstrucción identitaria en la música. Para ello hemos escogido dos piezas de la compositora mendocina Susana Antón (Mendoza, 1941), en un doble afán: por una parte, contribuir a la discusión acerca de la identidad regional desde la producción local contemporánea, y por otra, colaborar en la colección de micro-historias encaminadas a una reescritura del arte musical latinoamericano, no meramente biográfica, sino orientada a la significación de las obras.

Datos sobre el contexto de la producción musical contemporánea en Mendoza y sobre la compositora Susana Antón enmarcan el análisis de las piezas, que se abordan en primer lugar con un enfoque tradicional, y posteriormente focalizando sus aspectos retóricos.

1. Historiografía mendocina: vanguardia negada, incipiente, emigrada.

La producción musical culta o académica en Mendoza es todavía un terreno a considerar en profundidad por la investigación local. Exceptuando los textos de Fluixá, Otero y Olivencia, importantes por su compilación de datos biográficos y asentamientos de catálogos, sumado a otros esfuerzos solitarios que sólo en los últimos años han podido ser inscriptos dentro de los intereses investigativos universitarios, nuestra historiografía no cuenta con textos que examinen crítica y exhaustivamente la producción local a la luz de nuevas herramientas conceptuales y metodológicas.¹

Justamente señala María Antonietta Sacchi de Ceriotto las dos grandes deudas de la Universidad Nacional de Cuyo en el área musical, al menos hasta los '90: la investigación en música y la creación musical.² La Facultad de Artes de esta Universidad, con sus escuelas orientadas a las artes (Música, Teatro, Diseño, Artes Plásticas, Cerámica) es la única institución en el medio que proporciona una formación artística de grado. La accidentada trayectoria de la Carrera de Composición, recién con intentos de formalización en 1974 -quebrados al año siguiente-, seguida de talleres también interrumpidos, sólo a

¹Dichos textos son: Ernesto Fluixá (1960) *Un siglo de música en Mendoza*, Mendoza: Editorial D'Accurzio; Higinio Otero (1970) *Música y músicos de Mendoza*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación; Ana María Olivencia de Lacourt (1993) *La creación musical en Mendoza. 1940 - 1990*, Mendoza: Edición de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo.

²María Antonietta Sacchi de Ceriotto (1989) "Escuela de Música." En *Libro del Cincuentenario 1939-1989*. Mendoza: EDIUNC (Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo).

finis de los '90 logra cristalizarse primero con la presencia del compositor Dante Grela, y actualmente con Damián Rodríguez Kees. Desde la creación del Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo en 1939 (actual Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño), y sobre todo en los años inmediatamente posteriores a su fundación, Mendoza contó con la presencia de compositores reconocidos en el país, como Julio Perceval, Emilio Dublanc, o Jorge Fontenla. Esta primera generación de compositores profesionales (con amplio criterio, podríamos situarlos como nacidos entre 1900 y 1930) no son en realidad mendocinos, sino provenientes de otros centros musicales importantes del país o del exterior.³ Pero la asistematización de la composición en los años fundacionales hizo que la segunda generación de compositores (y prácticamente, última generación), nacidos alrededor de 1940, tuviera una formación específica errática, autodidacta, o fuera de la provincia: éste es el caso de Damián Sánchez, Alejandro Geberovich (bonaerense formado como instrumentista en Mendoza), y quien nos ocupa, Susana Antón.

Posiblemente esta carencia en el campo de la formación sistemática de compositores pueda relacionarse con la incipiente circulación de la música contemporánea en nuestra provincia. La falta de frecuentación, que incide en la dificultad de crear nuevos públicos, e inconvenientes relativos a las políticas culturales y a la administración económica son los otros factores que sospechamos a la base de esta problemática.

En este sentido son significativos los datos que aporta Ana María Otero de Scolaro en su trabajo sobre la Orquesta Sinfónica de la U.N.Cuyo.⁴ Su relevamiento del repertorio de este organismo desde su creación en 1948 hasta 1998 muestra que la difusión de música latinoamericana del siglo XX ha estado ligada a preferencias personales de los directores, más que a una política cultural del organismo. Bajo la dirección de Julio Perceval (director en el periodo '42-'48) se incentivó la audición de los primeros nacionalistas argentinos (Alberto Williams, Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, Ramón Gutiérrez del Barrio); los siguientes veinte años estuvieron signados por el continuo cambio de directores de variadas formaciones e intereses musicales. Las épocas quizá más vanguardistas y a la vez regionalistas de la O.S.U.N.C. se ubican previos al Proceso militar iniciado en 1976. Jorge Fontenla (periodo '68-'73) se inclinó por sus contemporáneos argentinos, como Roberto Caamaño, o los hermanos Castro, y dio un importante impulso a otros

³La profesionalidad del músico (y del compositor) es también un concepto borroso cuya discusión excede los propósitos de este trabajo. Nos referimos aquí de manera genérica a compositores con formación musical en Conservatorios, Escuelas de Música, o formación sistemática "particular" en áreas generalmente ligadas al estudio académico (instrumento, armonía, composición, orquestación).

⁴Ana María Otero de Scolaro (2001) *Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. 50 años de música*. Mendoza: Edición de la Universidad Nacional de Cuyo. Destacamos la importancia del texto no sólo por tratarse del único material relativo al seguimiento de la vida musical del medio, sino además por su objeto de estudio, la antigüedad del organismo sinfónico, su labor ininterrumpida desde su creación, la envergadura de los artistas y directores invitados, y la pertenencia a una institución de prestigio académico.

compositores latinoamericanos (Heitor Villalobos y Carlos Chávez, entre otros), al igual que su sucesor Armando Krieger. El tramo desde la dictadura hasta nuestros días es indudablemente el menos comprometido con la música actual de la región: exceptuando escasísimos estrenos, el repertorio latinoamericano contemporáneo es casi inexistente, o está representado con reposiciones.

En general estas preferencias personales no estuvieron tampoco orientadas a lenguajes de ruptura. Llamativamente, desde la creación del organismo hasta el presente no se ha ejecutado ninguna obra de los compositores pertenecientes a la Segunda Escuela de Viena, y las líneas que de allí se desprenden están prácticamente ausentes. Sí es interesante mencionar la inclusión de los “clásicos del siglo XX”, por llamarlos de alguna manera, como Igor Stravinsky, Béla Bartók, Paul Hindemith, o Maurice Ravel.

Podemos constatar aquí lo mencionado en capítulos anteriores. La reticencia hacia la revolución atonal y la simpatía hacia las sonoridades debussianas y neoclasicistas que habíamos señalado a nivel regional en los primeros nacionalismos, tiene aquí su paralelo local. Aquella tonicidad “inherente” a Latinoamérica está, evidentemente, instalada a nivel de la recepción. La inclusión esporádica de lo que denominamos nacionalismos latinoamericanos *ingenuo*, *de citas* y *estilizado*, en las figuras de Alberto Williams, Domingo Santa Cruz, Heitor Villa-Lobos, Silvestre Revueltas o Alberto Ginastera, a pesar de significar una incipiente apertura hacia la producción latinoamericana, no perturba la tradicional preferencia por la producción europea en el repertorio orquestal.

La creciente aparición en los programas de música de películas, musicales, y compositores como Astor Piazzolla o Leonard Bernstein nos demuestra una fuerte inclinación hacia los códigos cristalizados, la música de difusión masiva, sumado a la apertura mutua de “lo académico” hacia “lo popular” y viceversa. Lecturas que podrían aducir razones de orden económico para explicar estas llamativas ausencias no tienen entonces fuertes justificativos.⁵

Otro interesante impulso a la circulación de música contemporánea de cámara instrumental y vocal, particularmente en los '80, fue la existencia de la sala Galli (cerrada desde 1993), único espacio en el que se dieron primeras audiciones de música contemporánea -con irregulares trayectorias- gracias a iniciativas desperdigadas de conjuntos de cámara, solistas o compositores. Lamentablemente la historia de la sala está aún por escribirse, y no hay un registro de las actividades llevadas a cabo en esos años. De algún modo el Museo de Arte Moderno representa hoy la continuidad de aquel espacio, pero el lugar dado a la música contemporánea sigue dependiendo de las inquietudes personales de los músicos. Prácticamente el único ámbito de divulgación continua del repertorio

⁵El alquiler y la ejecución pública de materiales contemporáneos son altos, cuestión que las últimas crisis económicas han puesto de relieve. Sin embargo, el alquiler de obras en la frontera académico-popular es igualmente oneroso; la inclusión de estas obras, en desmedro de la música latinoamericana de vanguardia, evidencia políticas culturales desinteresadas en incluir este repertorio.

contemporáneo lo constituyen los coros de Mendoza; debemos señalar igualmente la notable disparidad numérica entre el repertorio académico europeo o norteamericano contra el latinoamericano.

Podemos concluir que la azarosa fortuna de la carrera de composición, la falta de espacios de discusión y degustación, y la incipiente inclusión en los repertorios conforman un contexto hasta la actualidad deficitario para la formación, la divulgación, y la apreciación de la música contemporánea en Mendoza, tanto a nivel general como en particular del repertorio latinoamericano.⁶

Los compositores académicos activos en Mendoza son escasos. Prácticamente es imposible hablar hoy de una nueva generación, además de la última mencionada. Los coetáneos de Antón, Damián Sánchez (1944), orientado hacia el folclore, y Alejandro Geberovich (1948), con obras posibles de incluir en el nacionalismo estilizado, se alejaron de la provincia. Leopoldo Martí (1961), entrerriano radicado en Mendoza, orienta asimismo su lenguaje hacia la música popular, sin intentos de vanguardización. Quizá el más experimental sea Gabriel Cerini (1954), quien incursionó en la música electroacústica y en la música experimental, y cuyo recorrido delata la situación mendocina: no se formó en la Escuela de Música, y sin un espacio que lo adoptara, emigró a Europa.

La figura de Susana Antón (1941) no escapa a las condiciones de contexto deficitarias que padecen los compositores de su generación. Sin embargo, y apoyándonos en la idea de que la vanguardia se despliega en relación a un contexto, hay en la compositora, además de intenciones situadas, un manejo creciente de lenguajes de ruptura, integración de nuevas tecnologías y experimentación con otras artes que permiten ubicarla en la vanguardia del medio.

2. Biografía de Susana Antón

Susana Antón (Mendoza, 1941) estudió en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, graduándose en 1968 como profesora de Piano y Armonía. De aquel año data, aproximadamente, su orientación hacia la música contemporánea. Se formó en técnicas dodecafónicas y seriales con Miguel Francese y Eduardo Tejeda (con quien dictó posteriormente cursos sobre música contemporánea, en 1981), y recibió también consejos de Francisco Kröpfl.

Prontamente sus composiciones fueron distinguidas. En 1971 obtuvo el Segundo Premio en el Concurso de Composición, organizado por Delta Omicron (Filadelfia,

⁶Quizá la recientemente iniciada Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana Contemporánea (Facultad de Artes y Diseño, U.N.Cuyo) sienta las bases de un futuro interés en este repertorio.

E.E.U.U.), por la obra *Canciones* sobre poesías de Juan Ramón Jiménez. Más adelante, en 1974, recibió una mención honorífica en el Concurso Nacional de Composiciones Corales “Julio Perceval” (Mendoza, Argentina) organizado por la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, por la obra *Itinerario del vino* sobre texto de Alberto San Martín. Finalmente, en 1992, obtuvo el Tercer Premio Nacional de Composición (Buenos Aires, Argentina) por la obra *Occidión*.

Además de su actividad como compositora, Antón se desempeña como docente. Fue profesora de Composición y Análisis en la Universidad Nacional de San Juan, y de Teoría de la Música del Siglo XX y Morfología en la Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente es profesora titular de las cátedras de Armonía I y II, Armonía Práctica y Profesional en la Escuela de Música de dicha Universidad. Como investigadora ha sido invitada a dictar conferencias sobre música contemporánea en distintos centros musicales de Argentina.

Su producción comprende obras solísticas, para conjuntos instrumentales, coro, orquesta, medios electroacústicos y música asociada a la imagen, y forma parte del repertorio tanto de importantes organismos artísticos de Mendoza (Orquesta Sinfónica, Coro Universitario, Coro de Cámara), como de artistas mendocinos del ámbito de la Universidad Nacional de Cuyo, como Lars Nilsson o Dora de Marinis. Los directores de orquesta Armando Krieger y Jorge Fontenla dieron también un importante impulso a sus composiciones, con estrenos y reposiciones. En el año 1995 su obra *Didar* se graba para formar parte del proyecto de veinte volúmenes “Panorama de la música argentina”, auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes. Dos años después, Antón coordina el proyecto de grabación de varias de sus obras solísticas y de cámara pertenecientes a diversas etapas compositivas, en el disco compacto “Senderos. Obras de Susana Antón.”⁷

Ana María Olivencia de Lacourt comenta sobre su obra:

“En la composición Susana Antón se orientó desde un comienzo hacia una posición de vanguardia. En líneas generales todas sus obras parten de una concepción modernista, tanto desde el punto de vista de la composición como de la instrumentación, salvo en el caso de las obras corales y las canciones, que son generalmente tonales (...) En obras posteriores Susana Antón utiliza

⁷Los datos de las grabaciones son: *Panorama de la música argentina. Compositores nacidos entre 1940-1941*. Fondo Nacional de las Artes (DDD) IRCO 321. AADI-CAPIF.SADAIC. Industria Argentina (1995). En este disco aparece un registro de *Didar* (en una versión abreviada realizada en 1995, de 7'45 de duración), interpretado por Dora de Marinis; y *Senderos. Obras de Susana Antón* (DDD) IRCO 225. AADI-CAPIF. SADAIC. Industria Argentina (1997)

ocasionalmente la técnica serial y en sus últimas composiciones aborda la música electroacústica.”⁸

Elegimos la obra de Susana Antón para nuestro análisis porque consideramos es el máximo referente académico actual en el campo mendocino, teniendo en cuenta su formación, premios recibidos, constancia en el área compositiva, labor pedagógica y grabaciones. Es también importante la circulación de su obra, principalmente en Mendoza, expresada en la continuidad de ejecución, la presencia de obras en los catálogos de los organismos artísticos y la predisposición de los intérpretes del medio al estreno y ejecución de las mismas.

Su orientación hacia las novedades compositivas ha sido constante y gradual. A nivel tímbrico se evidencia en su obra el progresivo abandono del formato coro - piano - orquesta, característico de su producción temprana, para pasar luego por experimentaciones camerísticas, y culminar con la incorporación de medios electroacústicos y visuales. También la tonalidad, presentes en sus *Canciones* (1970), o su *Sonatina* (1972) va tornándose difusa hasta ser completamente abandonada en las obras de la década del '90. En este sentido, y habiendo mencionado las características del contexto de la creación musical en Mendoza, creemos que podemos ubicarla sin lugar a dudas en la vanguardia del medio.

Asimismo, su interés por la expresión de lo local y regional puede observarse de manera constante en buena parte de su producción, desde obras tempranas como *Sangre indígena* (1975) hasta su reciente *Tangoo* (2002). Su doble inserción en la problemática de la vanguardia y de lo situado la alinea dentro de la concepción histórico-cultural de identidad, que conjuga tanto valores de la tradición como los aportes culturales de otros contextos. La síntesis híbrida que Antón propone inscribe a sus piezas en la categoría de “vanguardia situada”.

3. Dos aproximaciones, dos objetos

Nos acercaremos ahora a dos obras de Antón, habiéndonos enmarcado en la problemática de la creación y la difusión de la música contemporánea en Mendoza de las últimas décadas y en los datos biográficos de la compositora. Estas piezas, *Didar* (1985) y *Vaivén* (1993), escogidas por su gran circulación y por la especial posición que tienen dentro de su obra, serán tratadas en primer término con una aproximación analítica general, para luego enfocarnos, mediante un análisis semiótico-retórico, en los rasgos vanguardistas y situados.

⁸Ana María Olivencia de Lacourt, *op. cit.*, pág. 11.

3.1. *Didar* (1985) para piano

La obra fue compuesta en 1985, para ser presentada en un concurso; en esa ocasión la pianista local Nancy Morales la registró en cinta. Al año siguiente fue estrenada públicamente por la pianista mendocina Dora de Marinis en Buenos Aires, en un congreso del C.A.M.U organizado por la compositora Alicia Terzián, en el que además se leyó una reseña sobre la pieza. Posteriormente ha sido interpretada en numerosas oportunidades por la misma pianista en nuestro país y en Canadá. La audición más reciente es del año 2003, en el marco del Encuentro de Música Contemporánea desarrollado en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires). También forma parte del repertorio permanente del pianista mendocino radicado en Estado Unidos, Gabriel Löfvall, quien la ha interpretado en dicho país y en Chile.

Hay hasta el momento dos registros de la pieza en disco compacto: un fragmento (versión 1995) consta en la colección *Panorama de la música argentina*, del sello Cosentino, proyecto que fue llevado a cabo por el Fondo Nacional de las Artes, y la pieza completa, también en interpretación de Dora de Marinis, se encuentra en el mencionado disco *Senderos*, editado en 1997, que compila una serie de obras de la compositora. Este proyecto fue subsidiado parcialmente por la Casa del Maestro, por cuyo intermedio se obtuvo el apoyo económico del Fondo Nacional de las Artes.

Según lo expresa la compositora, la obra tiene una posición especial dentro de su obra tanto por su “realización acabada, su mayor envergadura, con un desarrollo más acabado, su unidad, y por su gran circulación.”⁹ Junto a *Momentos* (1977) para clarinete y piano, sus *Preludios* (1986) para piano, y *Vaivén* (1993), para flauta, quena, siku y cinta, *Didar* es una de sus obras más interpretadas.

Ya en *Contrastes*, *Itinerario del vino* y *Jornada del viñador*, todas piezas para coro compuestas en 1974, Antón comenzó su interés por lo local; y el empleo de pentafonía (que caracteriza a esta pieza y que aparece también -más velado- en *Vaivén*) puede rastrearse en *Sangre india*, de 1975, también para coro. La búsqueda identitaria en *Didar* supera el empleo de la palabra: se abandonan los apoyos textuales, y se cristalizan las soluciones para expresar lo situado desde el lenguaje musical puro.

3.2. *Vaivén* (1993) para flauta, quena, siku y cinta

La obra fue compuesta por pedido del flautista sueco radicado en Mendoza Lars Nilsson, profesor de la cátedra de flauta travesa de la Escuela de Música. Antón había comenzado recién en los '80 a experimentar con nuevos medios sonoros, debido a que el movimiento electroacústico había llegado al medio tardíamente: Antón recuerda que la PC

⁹Gabriela Guembe, entrevista personal, Mendoza, 29 de julio de 2003 (sin publicación)

Commodore 64 llegó a Mendoza en 1983, y la 124 en 1984, sus primeras herramientas tecnológicas.¹⁰

Si bien en 1990 Antón compuso *Sugerencias*, su primera obra electrocústica, es ésta una obra definida por la misma compositora como todavía en estado “*experimental*.” Tres años más tarde sus exploraciones tecnológicas se cristalizaron en *Vaivén*, para flauta, quena, siku y cinta, hasta el momento su única obra para medios mixtos.

Los tres instrumentos acústicos deben ser tocados por un mismo ejecutante -cuestión que en el caso de Nilsson estaba resuelta, por su larga trayectoria en el grupo *Markama*¹¹-, lo cual constituye, junto con la interacción con la cinta, una importante dificultad en la ejecución. Una particularidad de la pieza es que necesita para su interpretación una quena cromática, de nueve orificios. Dicho instrumento fue desarrollado por Lázaro Méndolas (antecesor de Nilsson en *Markama*) y por el propio Nilsson, por lo cual se la llama *quena Markama*. La pieza además ha sido ejecutada en numerosas oportunidades por Pablo Salcedo, egresado de la cátedra de Nilsson y actual integrante de *Markama*. Salcedo la ha interpretado en el país y en Estados Unidos.

Parte de los materiales de *Vaivén* aparecieron posteriormente en el video *Silbos* (1998), el cual constituye, a su vez, un importante antecedente de *Caleidoscopio 2000* (2002). Si bien en las dos primeras la compositora manifiesta su “interés por el aire, el viento, el soplo”, y en *Caleidoscopio 2000* busca, por el contrario, “sonoridades emparentadas con el metal”, *Vaivén* es el primer paso de un arco que se proyecta hasta su obra del 2002, en el que incorpora paulatinamente medios electrónicos y visuales, y por esto es que constituye un hito especial en el conjunto de su obra.¹²

4. Aplicación del modelo analítico¹³

Previo a la aproximación analítica de *Didar* y *Vaivén*, retomaremos algunos conceptos mencionados en el capítulo IV. Estos son: isotopía, semiosis introversiva y extroversiva, y *topos*.

¹⁰Gabriela Guembe, entrevista personal, Mendoza, agosto de 1993 (sin publicación). Resulta llamativo observar la aparente declinación del interés por la música contemporánea latinoamericana en el medio durante las décadas del '60 y el '70. El compositor argentino Mauricio Kagel (ubicado por algunos analistas a la altura de John Cage o Karlheinz Stockhausen) había estrenado en 1952, con motivo de la Feria de Mendoza, su obra *Música para la torre*. Hechos relevantes como éste quedaron en la esfera de lo anecdótico, y no tuvieron continuidad alguna.

¹¹Conjunto instrumental mendocino dedicado al folclore de proyección.

¹²Gabriela Guembe, entrevista personal, Mendoza, 29 de julio de 2003.

¹³Se adjuntan partituras de las dos obras en el Apéndice II.

4.1. Isotopía

Recordaremos en primer lugar el concepto de *isotopía*, una de las ideas más fecundas para el análisis semiótico musical, que nos permitirá una primera estructuración de la obra. Para Eero Tarasti, con quien adherimos, isotopías son los principios que articulan el discurso musical en secciones coherentes. Tarasti amplía el concepto greimasiano, puesto que su lectura permite superponer distintos niveles. Para él estos principios, en música, pueden ser la tematicidad, una estructura profunda acrónica y abstracta (como el *Ursatz* de Schenker), el género, la textura, ciertas rítmicas cristalizadas, el timbre. El cambio de principio genera un cambio de isotopía. En su *Sémiotique Musicale*, por ejemplo, aparece como sinónimo de “espacio temático”: sin lugar a dudas, en la Sonata *Waldstein* de Beethoven -objeto de análisis de Tarasti- los temas son los principios de coherencia que seccionan el discurso.¹⁴

Con similar criterio aplicaremos el término en *Didar* y en *Vaivén*. Encontramos en las obra “secciones” coherentizadas por diversos factores: algunas, por su función formal, otras, por motivos o musemas sumamente pregnantes (si bien en la música contemporánea muchas veces se rehuye *ex profeso* de la tematicidad como estructuración), o por texturas definidas. Los contrastes en altura -registro-, intensidad -dinámica-, o velocidad -tempo- (elementos a considerar en lo que Kröpfl denomina “análisis fenoménico”) son también fuertes estructuradores, especialmente cuando la tematicidad está ausente.

4.2. Semiosis introversiva y extroversiva

La semiosis introversiva es un canal de análisis propuesto por Agawu, que se refiere a las relaciones intramusicales, como la armonía, el ritmo, la sintaxis. Generalmente, este tipo de análisis es que el predomina en el análisis musical: es un acercamiento por dentro del código, que permite la comprensión de la *estructura*. Como complemento, Agawu sugiere la semiosis extroversiva, o análisis de las conexiones externas. A este ámbito pertenece el Universo de Tópicos, es decir, todas aquellas referencias que en una obra remiten a elementos externos, como el estilo y el carácter.¹⁵ La semiosis extroversiva nos introduce en el dominio de la *expresión*.

Estas dos aproximaciones serán aplicadas a nuestros objetos, con el objetivo final de describir los elementos soporte para la expresión de la identidad.

¹⁴Eero Tarasti (1996) *Sémiotique musicale*. Limoges: PULIM, pág. 79; 162.

4.2. Topos

Como habíamos ya mencionado, el *topos* es para Agawu el descriptor de la expresión. Si bien Agawu plantea esta relación para la semiosis de la música clásica, creemos que podemos expandir la aplicabilidad del concepto para otras músicas.

La presentación del *topos* que nos interesa rastrear aquí es la que corresponde al denominado *tópico signo* por Rubén López Cano, es decir, las figuras retóricas.¹⁶ El universo de *topoi* es un universo abierto, siempre en expansión, cuyos significados “apuntan hacia dimensiones históricas o socioculturales específicas.”¹⁷ Esta propiedad es la que nos permitirá iniciar una decodificación de la retórica de la pertenencia propia de las vanguardias situadas.

a) *Didar*

Delimitación de isotopías:

Introducción: cc. 1 a 24

Sección I: cc. 24 a 131

Sección II: cc. 132 a 166

Sección III: cc. 167 a 214

Sección IV: cc. 214 a 291

Sección V: cc. 293 a 371

a.1) *Semiosis introversiva*

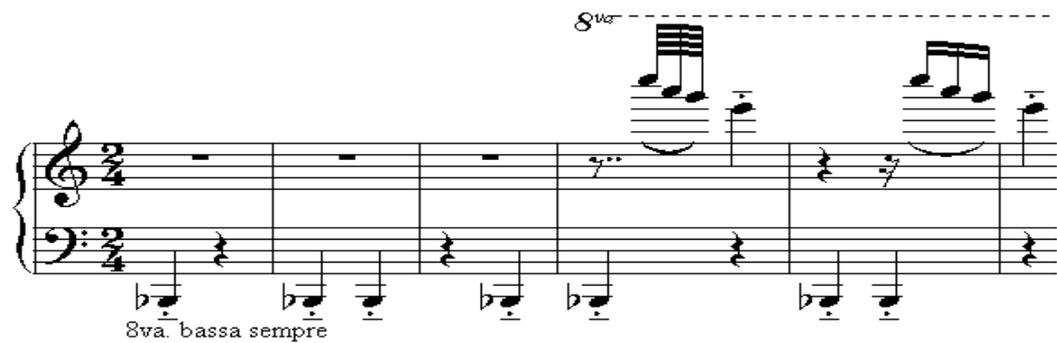
Introducción: cc. 1 a 24

Sección lenta, con indicación “caprichoso”, en la que se presentan dos elementos importantes (motivos α y β) que se desarrollarán a lo largo de la pieza (ejemplo 1).

¹⁵Kofi Agawu (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, pág. 26 y ss., y 132-133.

¹⁶Las otras formas de presentación del tópico son, para López Cano, tópico tema, tópico argumento y tópico búsqueda. En todos los casos, el tópico es el punto cognitivo que orienta la audición, a partir de la competencia del oyente. Ver: Rubén López Cano (2001) “Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual” *Seminario de Semiología Musical* (UNAM), SITEM (Universidad de Valladolid). Disponible en: <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html> (publicación electrónica)

¹⁷Kofi Agawu, *op.cit.*, pág. 129.



Ejemplo 1. Compases 1 a 5

Sección I: cc. 24 a 131

El elemento de enlace (χ) entre la introducción y la sección (ejemplo 2), movimiento contrario de β , cobra importancia y se convierte, luego de desplazar las apariciones liquidativas del motivo α (cc. 29 a 35), en el motivo central de la sección, motórica y de textura polifónica vertical¹⁸, con jerarquización de la parte inferior.



Ejemplo 2. Compases 22 y 23

Pueden observarse, por ejemplo, las apariciones en cc. 27 y 28, cc. 41 a 44 (por aumentación), cc. 47 a 50 (aumentado y transportado), cc. 60 y 61 y c. 63 (por disminución). La sección se caracteriza además por “crescendos” en la densidad cronométrica, que alcanzan dos mesetas estables (cc. 55 y 100), produciendo una ondulación expresiva pese al campo prácticamente uniforme del ritmo. Asimismo, la espacialidad interna, planteada con registros extremos al comienzo de la pieza, se mueve centrípetamente, en dirección y en velocidad, hacia el c. 64, que funciona como un núcleo de clímax.

¹⁸Categoría propuesta por Kröpfel, equivalente en cierto aspecto -pero ampliatorio- de la tradicional “melodía acompañada”. En Francisco Kröpfel y Guillermo Pozzati (2003) *Apuntes del Seminario de Análisis Musical I*, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Sección II: cc. 132 a 166

Conformada por dos subsecciones que, leídas en clave de la tradición europea, nos remiten al *recitativo* y al *coral*. El contraste de velocidad, y el regreso a la textura inicial delimitan el cambio de isotopía. Reaparece en la primera subsección el motivo α , pero desdibujado por la irregularidad de sus presentaciones, mientras una derivación del motivo β , con irregularidad métrica, “improvisa” sobre una gama pentáfona. La segunda subsección, de textura homófona (c. 144), es divisible en tres frases más una pequeña frase conclusiva. La voz superior delimita claramente la tónica (*la*) pero en un marco disonante, y aparece la primera *técnica expandida* de la obra: golpes en la caja del piano (ejemplo 3)

8va. bassa sempre

Ejemplo 3. Compases 144 a 146

Sección III: cc. 167 a 214

Nuevo contraste de velocidad y textura. También formada por dos subsecciones, pero esta vez la primera, construida en base a alternancia de pies binarios y ternarios, tiene un sabor *danzable*. Se polarizan las notas re-fa-la mediante acentos dinámicos y pequeños pedales superiores e inferiores (cc. 183 y ss); la tónica se confirma al final de la subsección con la resolución en *re* (con distorsiones de segunda inferior y superior, recurso ampliamente utilizado por Antón).

La segunda subsección (c. 214), a modo de amplia *cadenza*, se caracteriza por la exploración instrumental: glissando en el arpa -en A y B-, glissandos en teclas negras y blancas -A, E-, clusters -A, H-, pizzicato en las cuerdas -G. Reaparecen fragmentos del motivo β , que conducen en D a una bi-tetrafonía en los pedales inferior y superior (ejemplo 4).

Ejemplo 4. Compás 214, D (comienzo)

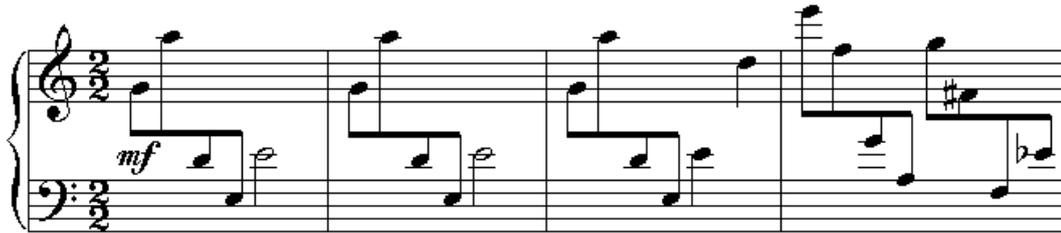
Sección IV: cc. 215 a 291

La aparición de un nuevo motivo δ , nuevamente en un marco métrico, es la característica principal de esta sección, lenta y de textura contrapuntística. Hay un mayor grado de disonancia oblicua (ejemplo 5), pero pese a ello por momentos la tonicidad en *mi* resulta clara (cc. 254 y ss).

Ejemplo 5. Compases 215 a 218

Sección V: cc. 293 a 371

Otro nuevo motivo, ϵ , inicia esta rítmica sección (ejemplo 6). Sintácticamente se establece una tradicional idea de antecedente-consecuente (cc. 292 a 295, y 296 a 299), que luego se diluye en un campo rítmico uniforme.



Ejemplo 6. Compases 292 a 295

El motivo ε aparece nuevamente, pero transportado en los cc. 309 a 312, y de manera imitativa (con algunas modificaciones) en los cc. 352 y ss. El final juega con una suerte de bi-pentafonía con licencias, y concluye en un *la* distorsionado.

a.2) *Semiosis extroversiva*

Las características “situadas” de la obra, detonadas por los *topoi*, son numerosas. En primer lugar, el motivo α , si bien se encuentra escrito en 2/4, tiene un patrón de tres pulsos, con lo que auditivamente se reescribe en 3/4. Aquí señalaremos el primer *topos* de esta retórica de la pertenencia: la *referencia rítmica* a la caja chayera, habitual acompañante de una especie andina, la baguala, aquí llevada a un tempo lento, con su prototipo rítmico tético conclusivo.

La imitación de otros instrumentos en algunos estilos ha sido un recurso retórico usual: piénsese, por ejemplo, en los roncones de la gaita en la *musette* barroca, o en las llamadas de caza con trompas en los periodos clásico y romántico. Este tipo de figura retórica se inscribe en las *assimilatio*: “simulación que un instrumento realiza del sonido de otro instrumento o cosa”.¹⁹ El *topos*, ya no melódico como en sus antecedentes barroco y clásico, sino rítmico, aparece en una nueva isotopía tímbrica: el piano, en lugar del instrumento de percusión. El empleo de registro extremo grave quita nitidez a las alturas, por lo que el parentesco con la percusión es aún mayor.

η θ η **1er. topos situado: referencia rítmica “caja”**

La vanguardia clásica latinoamericana uso extensivo de este *topos*: 3/4 o 3/8, en tempos lentos, asociado ampliamente a las especies andinas. Ginastera lo emplea así en

¹⁹Rubén López Cano (2000) *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM, pág. 159. Basado a su vez en Hans-Heinrich Unger (*Die Beziehungen zwischen Musik un Rhetorik im 16-18. Jahrhundert*; Konrad Triltsch verlag Würzburg, 1941) y Ferruccio Civra (*Musica poetica*; Torino: Utet, 1991)

esta pieza a la que directamente denomina “Norteña”, la segunda de su ciclo de *Tres danzas argentinas* (1940) (ejemplo 7)

Lento (♩ = 92)

Ejemplo 7. Cc. 1 a 3

La primer isotopía tiene además otro elemento tópico, ya no situado, pero importante igualmente: es una *percusión*, o sea, es un “sumario condensado de fragmentos musicales que se desarrollarán más adelante”²⁰, cualidad ésta comúnmente utilizada en la introducción o *exordio*. La presencia de este *exordio*, junto a su carácter sintético y su tempo lento, inscribe a la pieza en la tradición clásico-romántica europea.²¹

Las bagualas tradicionales utilizan generalmente escalas tritónicas. Pero aquí Antón hace aparecer en el motivo β las interválicas asociadas a la pentafonía (M2, y más adelante, en el motivo χ , M1)²² (ejemplo 8, a y b), característica de algunos instrumentos precolombinos también del área andina. La escala pentáfona completa va apareciendo en las notas de resolución del motivo, a partir del compás 11. El segundo *topos* que señalamos entonces es la *pentafonía*, también utilizado por la vanguardia clásica: Alejandro García Caturla, Carlos Chávez, Rodolfo Holzman, entre otros.

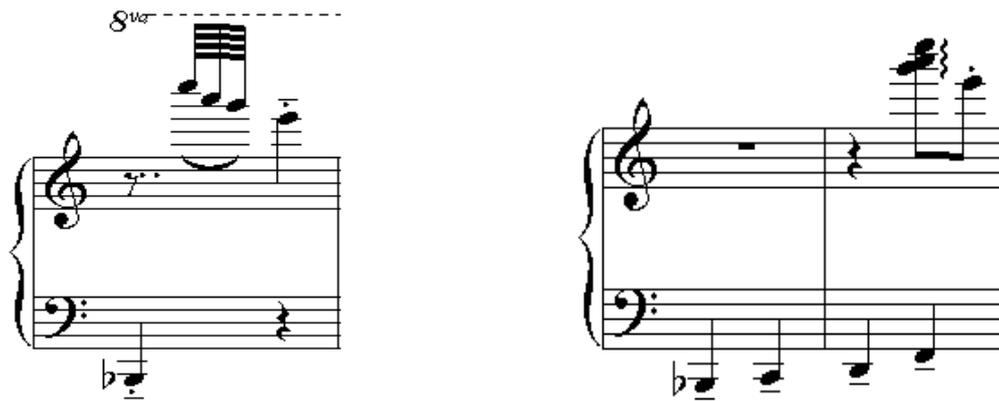
a.

b.

²⁰Rubén López Cano (2000) *op. cit.*, pág. 141, siguiendo a Johann Gottfried Scheibe (*Der chitische Musikus*, Leipzig, 1745) y Johann Nikolaus Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig, 1788-1801)

²¹Douglass M. Green (1964) *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

²²El micromodo M1 se compone de dos tonos, el M2 de un tono y una tercera menor. Esta interválica aparece en todas las escalas pentáfonas de la región andina. Carlos Vega las diferencia en pentáfonas mayores y menores, pero aquí, a los efectos del análisis de esta pieza, con notas de resolución cambiantes, preferimos la sistematización de Kröpfl para el análisis interválico.



Ejemplo 8. Compás 4 (a) ; compases 27 y 28 (b)

Este *topos* también constituiría un modo especial de *hypotiposis*, puesto que imita interválicas producidas por instrumentos andinos, y en este sentido es una figura descriptiva. Pero debido a la fuerte cristalización de la construcción cultural que acepta la pentafonía como característica de las culturas andinas, creemos que se inscribe dentro del *tropos*, o figura de sustitución: la escala pentáfona sustituye el Ande. La *metaphora*, o la *metonymie* entendida como “metáfora desviante”, sería su correspondiente retórica. Los semiólogos Greimás y Courtés destacan que Lévi-Strauss hizo notar que “en el pensamiento mítico, ‘toda metáfora acaba en metonimia’ y que toda metonimia es de naturaleza metafórica.”²³

La factura de melodías con estos micromodos M1 y M2 constituye entonces el **2do. topos situado: “pentafonía”**.

M1

M2

Las utilizaciones de la pentafonía, sin embargo, tienen aquí numerosas licencias que en algunos casos hacen perder su rápido reconocimiento, y que se relacionan más con procedimientos del dodecafonismo, lo cual constituye un empleo vanguardizante.²⁴ Ejemplificaremos los más relevantes:

- 1) utilización de los micromodos M1 y M2 de manera vertical (formando acordes), compás 25 (ejemplo 9.a)

²³A.J. Greimas y J. Courtés (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos (edición 1982), pág 260; también págs. 255-257 y 419.

²⁴George Perle (1981) *Serial composition and atonality. An introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*. Los Angeles: University of California Press.

- 2) utilización de la escala pentátona *zigzagueante*, con lo cual se pierde direccionalidad y sentido de tonicidad, compás 129 a 131 (ejemplo 9.b)
- 3) bi-pentafonía (superposición de dos repertorios de notas formados por micromodos M1 y M2), compás 27 a 30 (ejemplo 9.c)
- 4) transposiciones, compás 55 (ejemplo 9.d)

a.

Musical notation for example 9.a. The treble clef staff contains a series of chords, each with a wavy line above it, suggesting a tremolo or rapid oscillation. The bass clef staff contains two notes, one with a flat sign.

b.

Musical notation for example 9.b. The treble clef staff begins with a piano (*pp*) dynamic marking and contains a melodic line with a slur. The bass clef staff has a *Ped.* (pedal) marking and a 3/4 time signature. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a dashed line.

c.

Musical notation for example 9.c. The treble clef staff features complex, multi-note chords with wavy lines above them. The bass clef staff contains a series of notes, some with a flat sign, and a wavy line below them.

d.

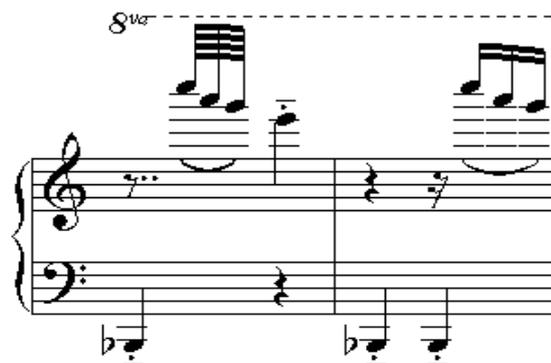


Ejemplo 9, a-b-c-d.

El motivo β rítmicamente es anacrúsico resolutivo (a veces aparece aumentado, como en cc. 6 y 7), y la nota de resolución en los primeros 11 compases es un *mi*. Esto genera una tensión entre el *si b* de la caja y el *mi*, que podría entenderse como una dominante con quinta rebajada que, concluido el gran arco de la pieza, resuelve en *la*. Esta sería entonces una cita solapada al sistema tonal.

Otra observación es que, al inicio, también el motivo β se organiza bajo un patrón de tres pulsos, pero desplazado con respecto al motivo α . La idea de *parche* -grave- y *aro* -agudo- del *bombo*, otro instrumento de acompañamiento, se revela aquí y en los compases 144 y ss. (ejemplo 10, a y b)

a.



b.



8va. bassa sempre

Ejemplo 10. Compases 4 - 5 (a) Compases 144 -14 5 (b)

Vemos aquí cómo una *técnica expandida*, elemento vanguardizante, en realidad no tiene el empleo que le ha otorgado la música contemporánea, sino que remite a un uso popular. El **3er. topos situado: referencia rítmica “bombo”** responde a la misma clasificación del topos 1.

Las secciones IV y V utilizan otro *topos*: las rítmicas de *danzas*. En sección IV se trabaja el motivo δ , a la manera de una variación, con las notas de la conocida danza de la región andina “Viva Jujuy”, pero en un lenguaje atonal, y con una métrica quizá más asimilable, por momentos, a la *sarabanda* (ejemplo 11, a y b). *Gavotta, marcha, sarabanda, minuet*, fueron algunos de los *topoi* favoritos citados por los compositores clásicos, actualizando así su propia tradición musical construida en el barroco. Antón hace lo propio con los repertorios rítmicos tradicionales y los emplea aquí.

El **4to. topos situado: “danza”** aparece aquí como “proliferación”, al estilo del compositor Gerardo Gandini (ver ejemplos 11.a, y c. 292, en la partitura), con menor y mayor visibilidad. La proliferación es para Gandini una técnica contemporánea que supera la mera cita; sería más bien un modo de cita variada y elaborada. Como observa Marta Lambertini, en este procedimiento la referencia puede ser muy explícita a veces, o tan desarrollada que el modelo se torna irreconocible.²⁵

a.

b.

Vi va Jujuy Viva la Puna Viva mia ma da Viven los ce rros pintarrajeados demi que bra da.

Ejemplo 11 . Compases 216 a 231 (a) “Viva Jujuy” (b)

²⁵V.V.A.A. (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (ed.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, s.v. “Gandini, Gerardo”, tomo V, pág. 366.

La última sección, más consonante, presenta el motivo ε , proliferación del conocido carnavalito “El Humahuaqueño”, de Edmundo Zaldívar (ejemplo 12)



Ejemplo 12

En *Didar* hay también, claro está, otros *topoi*, pero que no remiten a una intención situada, sino que, por el contrario, relacionan a la pieza con la tradición compositiva romántico-europea. Ejemplo de ello es el empleo de *gradatio* o *climax*, que supone intensificación, y que aparece en la primera sección, en H (sección IV), y, prototípicamente, en los compases finales.²⁶

b) *Vaivén*²⁷

Delimitación de isotopías:

Introducción: 1 - 2

Sección I: 3 - 4 - 5

Sección II: 6 - 7

Sección III: 8 - 9 - 10

Sección IV: 11 - 12

Sección V: 13 - 14

Sección VI: 15 al final

b.1) *Semiosis introversiva*

Introducción: 1 - 2

La cinta asume un papel acompañante, el “viento” del ambiente. En 1 la flauta introduce un motivo con M4 y M2; únicamente la aparición del si b rompe con las

²⁶Rubén López Cano (2000) *op. cit.*, pág. 136, siguiendo a Nucius (*Musices poeticae, sive De compositione cantus praeceptiones*; Neisse, 1613) y Civra (*op.cit.*)

²⁷Hemos incorporado en *Vaivén* una numeración tentativa para el seguimiento del análisis propuesto.

estructuras de micromodos de la pentafonía²⁸ (ejemplo 1) Se utilizan además notas silbadas -técnica extendida- emparentando las sonoridades de flauta y cinta.

En [2] aparece un motivo extendido por una repetición, derivado del primero pero dispuesto en arpeggio. Es ahora el sol # el que interrumpe la secuencia pentátona.



Ejemplo 1

Sección I: [3] - [4] - [5]

El primer motivo de la sección (α), en [3], va a ser variado en las siguientes apariciones, con modificaciones de los intervalos, nuevas anacrusas y desinencias. El contenido interválico de α , y del siguiente motivo β en [4] se aleja de la pentafonía, privilegiando la disonancia con profusión de 7M, 8 A, 5 A, 4 A (ejemplo 2, a y b) y micromodos menores.²⁹

a.



b.



Ejemplo 2, a y b

La sección concluye aludiendo al motivo α , ahora en función cadencial. La última nota se repercute con la técnica extendida de un pronunciado *vibrato*, desplazándose de la flauta a la cinta y actuando como factor de continuidad con la siguiente sección, en [5] y [6].

²⁸El micromodo M4 se conforma con un tono y una cuarta justa, también presente en las escalas pentátonas.

²⁹Algunos micromodos menores, como el m3 (semitono, 3ra. menor) son más caros al atonalismo justamente porque utilizan el eje del ST, debilitando una sonoridad diatónica.

Sección II: 6 - 7

Antón busca emular los sonidos acústicos del siku con los producidos eléctricamente, propiciando la mixtura tímbrica. El contraste se establece en el diálogo entre la ejecución humana (diatónica) con la cinta (cromática).

Sección III: 8 - 9 - 10

La cinta (símil guitarra distorsionada) contrapuntea el ingreso de la quena. El zigzagueante diseño introductorio cobra cierta estabilidad tonal en *mi*, al tiempo que se percibe –por momentos- también una pulsación más estable (ejemplo 3) . El motivo que concluye la subsección, al final de 8, reaparece como cierre de 10



Ejemplo 3

Sección IV: 11 - 12

Luego de un solo de cinta, ingresa el siku en 12, con un fragmento pentáfono centrado en *la*, que funciona como cierre y factor de continuidad con la sección siguiente (ejemplo 4)



Ejemplo 4

Sección V: 13 - 14

La quena retoma la sonoridad pentáfona, pero, como al inicio de la pieza, con pequeñas distorsiones (*fa#* y *fa*, *miß*, *si*). Como en *Didar*, la pentafonía quiebra su direccionalidad, especialmente en la primera subsección. Nuevamente en 14 encontramos una sección relacionada con *Didar*, danzable: Antón conecta nuevamente la idea de centro tonal con cierto ordenamiento rítmico (ejemplo 5)



Ejemplo 5

Sección VI: 15 al final.

Otro solo de cinta precede el reingreso de la flauta en 16, que después de las alternancias entre siku y quena establece una idea de reexposición tímbrica. Hay además reminiscencias rítmicas e interválicas de materiales ya presentados: 17 se relaciona rítmicamente con 4, 21 con 3, y 23 nuevamente con 4.

b.2) Semiosis extroversiva

Vaivén es, ya desde el formato, una técnica extendida en sí misma.³⁰ Casi una década la separa de *Didar*, y Antón inicia con esta obra su etapa más técnica. La primera particularidad de la pieza es que la compositora decide eliminar totalmente, para la parte instrumental, la barra de compás. Esto, que sólo se había dado aisladamente en su obra *De profundis* (1979) para cuarteto de cuerdas, configura una aproximación a la problemática rítmica mucho más vanguardista que en *Didar*, y es además un claro “gesto” contemporáneo.

La ambientación que propone la cinta en el inicio nos ubica en un marco geográfico desolado, estático, un *locus sterilis*- podría ser esta una referencia a la naturaleza del altiplano- en el que el único habitante (la flauta) improvisa, fuera de la tiranía métrica. Tanto el ambiente subjetivo como la utilización de micromodos M1, 2 y 4 en la introducción y en las secciones IV, V significan una reiteración del metafórico *topos* 2.

Lo más destacable de *Vaivén* es el foco que hace Antón en lo tímbrico. Los *topoi* 1 y 3 mencionados en *Didar* dan un paso adelante: ya no realiza una imitación de instrumentos, sino directamente utiliza siku y quena. La asociación con lo andino es ahora inmediata y no tiene mediaciones ni traducciones. Las interválicas de la pentafonía (*topos* 2) que aparecían fuera de sus isotopías tímbricas en *Didar* están en esta pieza más desdibujadas, pero en cambio se utilizan directamente los instrumentos que, en sus versiones pre-hispánicas, eran pentáfonos. Los *topoi* 1, 2 y 3 disuelven su iconización: ya no hay un instrumento que

³⁰ Jorge Juárez (1995) *Extended Piano Techniques: a Survey with Musical Examples from Latin America* (In partial fulfillment of Dmus [Ad Hoc] degree). Material mecanografiado. Págs. 23-24. Ampliamos el criterio de Juárez aplicándolo también a esta combinatoria instrumental.

funciona como doble, sino que aparece *lo Andino* en presencia pura. El timbre produce una referencia regional inmediata.

Pero hay aquí una particularidad: la *quena Markama* tiene la posibilidad de ejecutar el total cromático -con una quena común sería imposible tocar la pieza-, y una adecuada interpretación requeriría además adaptar un siku con una hilera diatónica para el fragmento en [7]. Los instrumentos aparecen así “forzados” en sus posibilidades, lo cual constituye un gesto vanguardista, y al mismo tiempo la referencia regional es aquí inmediata por lo tímbrico (ejemplo 6) .

The image displays a musical score for 'Ejemplo 6'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one in treble clef and the bottom one in bass clef. Both staves feature a chromatic scale. The top staff has an 'accel.' marking above it. The second system also has two staves: the top one in treble clef and the bottom one in bass clef. The top staff has an 'accel.' marking above it. The bottom staff features a chromatic scale. The score is written in a style that suggests a high level of technical difficulty, consistent with the text's description of 'forzados' instruments.

Ejemplo 6

También aparece aquí el **topos 4** de *danza*, en [14] , pero sin un referente tan claro como en *Didar*. Es éste asimismo el fragmento de tonicidad más evidente. La asociación metro-centro tonal es otro guiño de comprensión utilizado por Antón, dentro de un código mucho más desalienado y vanguardista que en *Didar*.

Como en *Didar* hay otros *topoi*, pero no remiten de modo evidente a una construcción de “lo latinoamericano” en música. Ejemplo de ello son las insistentes *anaphora* de [4]³¹, o la recurrencia tímbrica de la flauta al final, consolidando el famoso “círculo retórico”, o *epanalepsis*.³² Con criterio subjetivo puede ligarse la *epanalepsis*, quizá, a la búsqueda de representación de circularidad, que habíamos mencionado como uno de los núcleos temáticos situado. Como en *Didar*, el final de *Vaivén* recurre igualmente a la *gradatio*, que conduce a una explosión en el do sobreagudo final.

³¹López Cano, Rubén, *op. cit.*, pág. 126.

³²*Ibidem*, pág. 130.

5. Conclusiones parciales

La primera conclusión que descatamos en este capítulo es que el contexto mendocino no ha privilegiado la producción ni la recepción de la música contemporánea latinoamericana, ni desde lo institucional como así tampoco desde los espacios de degustación. Este contexto nos permite proponer la solitaria figura de Susana Antón como en la vanguardia mendocina.

Las dos obras escogidas como modelo analítico son relevantes en su producción, y pertenecen a dos etapas compositivas distintas. Sin embargo, y a pesar del evidente crecimiento vanguardista entre una y otra, encontramos una reincidente preocupación por la expresión de la identidad, y un modo similar de abordarla.

Del análisis aportado por la semiosis introversiva y extroversiva, y de la relación con los conceptos desarrollados en los capítulos anteriores, podemos derivar las siguientes conclusiones:

1. Se evidencia en Antón interés por participar de los lenguajes contemporáneos, a través de las siguientes características de las obras analizadas:

- a. Empleo de lenguaje atonal y revalorización de la disonancia;
- b. Empleo de técnicas extendidas de instrumentos tradicionales;
- c. Utilización de medios mixtos (performance en vivo más registro grabado);
- d. Abandono de la barra de compás;
- e. Atematicidad;
- f. Organización formal basada en los contrastes.

2. Por otra parte, el análisis retórico demuestra el uso recurrente de figuras (*assimilatio* y *metaphora*) que son comprendidas inmediatamente por el oyente, debido a su competencia, y que remiten a la región andina. También el recurso de la “proliferación”, en la medida en que el objeto permanece cercano a su referente, permite relacionar tipos rítmicos con el universo rítmico del oyente.

3. De estas dos observaciones, se desprende que las obras analizadas pueden ser incluidas en la categoría “vanguardia situada”. Esta categoría, como habíamos señalado, responde a una concepción de identidad histórico-cultural, que hibrida componentes de la propia tradición con aportes externos. El aspecto compartido con la concepción esencialista que aquí se evidencia es la versión indigenista de identidad, ya que los *topoi* rastreados por el análisis utilizan elementos convertidos en iconos de lo indígena: los instrumentos, las escalas pentáfonas, las rítmicas de danzas.

4. Considerando lo dicho sobre *proceso icónico*, observamos que *lo andino* se configura como el doble colectivo del *yo*, cuestión que se evidencia en la elección de *topoi*. En *Vaivén* se supera la iconización de algunos aspectos, y aparecen directamente los instrumentos andinos, como la quena y el siku.

5. La retórica de la pertenencia se asienta, entonces, en un universo de *topoi* provisional conformado por:

- caja
- bombo
- pentafonía
- danza (prototipos rítmicos)

6. Los *topoi* escogidos son rápidamente reconocibles por el oyente, a pesar de sus empleos por momentos solapados, lo cual les permite ejercer con facilidad su función comunicativa del afecto de pertenencia. La crítica que puede levantarse contra estas obras es, precisamente, el riesgo del pintoresquismo, por el hecho de utilizar *topoi* tan cristalizados. Como contrapartida, diremos que posiblemente, a la luz de los conceptos de García Canclini, las decisiones estéticas de Antón pueden no ser vistas como regresivas, sino como un modo de quebrar la dicotomía tradición/modernidad, mediante una evocación impura, híbrida.

7. Antón conjuga los *topoi* situados con un lenguaje por momentos claramente atonal, con técnicas extendidas de los instrumentos y otros claros *gestos* vanguardistas.³³ Pero no sólo hibrida elementos de la tradición con elementos vanguardizantes, sino también con aportes de la tradición compositiva musical. Ejemplo de ello son la utilización de algunos parámetros de organización formal (introducción, con sus características de síntesis y preparación), de organización sintáctica (antecedente y consecuente, en *Didar*), gradación y clímax en los finales. En este sentido, podemos observar consonancias con la idea de fusión y mezcla del posmodernismo.

8. En relación a su contexto la obra de Antón se ubica en la vanguardia, tanto por las innovaciones técnicas como tecnológicas. Además se constata una vanguardización creciente entre las dos piezas analizadas, entendiendo ésta como incorporación de nuevas tecnologías, la interacción intérprete-grabación, y la exploración instrumental.

9. En relación a la genealogía de la vanguardia situada anteriormente planteada, estas obras de Antón significan una continuidad con la vanguardia situada clásica y su modo de

³³Ciertamente, aunque no tenemos aún perspectiva histórica, hay quienes observan ya ciertos "clichés" en la música contemporánea, pero al no estar aún cristalizados, llamamos aquí a estos (posibles) futuros *topoi* simplemente *gestos*.

expresión de lo regional. Las soluciones de Antón a lo situado tienen claros antecedentes en el nacionalismo estilizado, que había ya empleado los mismos *topoi*; el empleo de nuevas tecnologías en *Vaivén* la ubica sin embargo un paso más adelante, en la neovanguardia.

10. Se privilegia aquí la auto-adscripción a una idea homogeneizada de lo regional, más que a lo local, basada en la historia precolombina común a América Latina. Es interesante notar que las referencias académicas a la identidad muchas veces no se fundan en expresiones indígenas locales (como podría ser, en el caso particular de Antón, alguna utilización de materiales huarpes o mapuches), sino que se toman los *topoi* de las grandes civilizaciones precolombinas (la inca, en este caso) como eje homogéneo.

11. En relación al concepto de apropiación que mencionáramos en el capítulo I, podemos observar además que Antón toma una realidad no relacionada con su experiencia personal, y la convierte en icono de identidad. El análisis de otras obras de esta categoría tendría que distinguir entre búsquedas de materiales provenientes de la propia realidad (podríamos mencionar a modo de ejemplo, las obras de Cergio Prudencio, o de Celso Garrido-Lecca), a las apropiaciones de elementos que se sustentan, quizá, por la ausencia de fuertes referentes -indígenas, en este caso- en el propio contexto.

12. Las dos piezas en estudio se conectan directamente con el núcleo temático de la *utopía regresiva*, al utilizar representaciones pertenecientes a sociedades con profundidad histórica. La elección de la geografía representada (el área andina) es un modo de representación de la *naturaleza* regional, otra de las temáticas importantes señaladas dentro de las intenciones identitarias. Esta temática aparece además de manera especial en su obra temprana, por lo que consideramos que es una preocupación reincidente de la compositora.

13. Si bien la referencia a “lo andino” es también actual, en tiempo presente, es innegable que configura hoy un referente de las antiguas sociedades, y por tanto se encuentra cargado de profundidad histórica. Podría tratarse ésta de una solución “primitivista” al problema de la identidad, en el sentido del rescate de elementos históricos, solución tan cara a las primeras vanguardias y actualizada aquí en dos obras de fines de siglo XX.

14. En relación a los factores de continuidad señalados por Aharonián diremos que aquí no hay una manifestación evidente de los elementos rítmicos señalados por él. Posiblemente, los conceptos de Aharonián deban ser acotados a la música popular, o a músicas de pulsación isócrona. Creemos que los *topoi* señalados juegan un papel mucho más cohesionador, al menos en la construcción de una regionalidad indigenista.

15. Finalmente, observamos que no se privilegia en estas piezas (ni en el resto de la producción de Antón) la temática de la *resistencia*. En este sentido la producción de la compositora aparece como neutra y carente de las proyecciones sociales que algunos ven características de la vanguardia latinoamericana. Como contrapartida señalamos nuevamente que, a partir de las nociones de Eero Tarasti y David Pérez, una vanguardia situada es de algún modo ya un tipo de resistencia, un modo de plasmar la propia expresión local o regional.

Este recorrido analítico en dos obras de Susana Antón nos ha permitido profundizar en la categoría “vanguardia situada”, y en los múltiples aspectos que convergen en ella. Temas como la construcción de identidad y sus núcleos identitarios, la delimitación de la idea de vanguardia y sus alcances, la expresión de lo situado y su genealogía, nos ponen de manifiesto la naturaleza compleja de esta categoría. La demostración en estos dos estudios de caso inicia una sistematización de una retórica de la pertenencia, es decir, de una herramienta que permite ahondar en aspectos del significado musical en relación a la identidad.

En la síntesis final repasaremos las principales nociones desarrolladas y revisaremos el enfoque propuesto, observando sus aportes y sus limitaciones, que permitan proyectar estos aportes en investigaciones futuras.

Bibliografía del Capítulo V

- 1) Agawu, Kofi (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press
- 2) Fluixá, Ernesto (1960) *Un siglo de música en Mendoza*, Mendoza: Editorial D'Accurzio.
- 3) Green, Douglass M. (1964) *Form in Tonal Music. An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- 4) Greimas, A.J. y Courtés, J. (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos (edición 1982)
- 5) Guembe, Gabriela. Entrevista realizada en agosto de 1993, Mendoza.
- 6) Guembe, Gabriela. Entrevista realizada el 29 de julio de 2003, Mendoza.
- 7) Kröpfel, Franco y Guillermo Pozzati, Guillermo (2003) *Apuntes del Seminario de Análisis Musical I*, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- 8) López Cano, Rubén (2001) "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". *Seminario de Semiología Musical* (UNAM), SITEM (Universidad de Valladolid). Disponible en: <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html> (publicación electrónica)
- 9) López Cano, Rubén (2000) *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM
- 10) Otero, Higinio (1970) *Música y músicos de Mendoza*, Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación
- 11) Olivencia de Lacourt, Ana María (1993) *La creación musical en Mendoza. 1940 -1990*. Mendoza: Edición de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo.
- 12) Otero de Scolaro, Ana María (2001) *Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. 50 años de música*. Mendoza: Edición de la Universidad Nacional de Cuyo.
- 13) Perle, George (1981) *Serial composition and atonality. An introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*. Los Angeles: University of California Press.
- 14) Sacchi de Ceriotto, María Antonieta (1989) "Escuela de Música." En *Libro del Cincuentenario 1939-1989*. Mendoza: EDIUNC (Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo).
- 15) Tarasti, Eero. *Semiotique Musicale*. Limoges: PULIM
- 16) V.V.A.A (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (Ed.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Grabaciones

- *Panorama de la música argentina. Compositores nacidos entre 1940-1941*. Fondo Nacional de las Artes (DDD) IRCO 321. AADI-CAPIF.SADAIC. Industria Argentina (1995)
- *Senderos. Obras de Susana Antón* (DDD) IRCO 225. AADI-CAPIF. SADAIC. Industria Argentina (1997)

Conclusiones

Nos preguntábamos inicialmente, impelidos por este renovado y visible interés en la problemática de la identidad que ha despertado la posmodernidad, cómo abordar los particulares productos culturales en América Latina, a la luz de nuevas herramientas conceptuales y analíticas. Nuestro conocimiento empírico de obras de distintas latitudes y tiempos nos confirmaba, intuitivamente, la existencia de la certera categoría empleada por Omar Corrado: vanguardia situada.

Nos propusimos entonces profundizar en esta categoría, a través de un enfoque multidimensional y flexible en el que pudieran confluír los aportes de distintas áreas: la historia, la sociología, los estudios post-coloniales, la retórica y la semiótica, sumado al análisis musical tradicional. Observábamos que en el análisis tradicional los enfoques aplicados a la música latinoamericana quedaban reducidos a datos históricos o descriptivos, pero no tenían posibilidad de ahondar en el significado, los alcances, el valor y los riesgos en la comunicación de “lo propio”.

El marco para comenzar a desarrollar este enfoque fueron las nociones aportadas por el sociólogo Jorge Larraín Ibáñez, en su texto “Modernidad, razón e identidad en América Latina”. Destacamos de allí las concepciones de identidad en Latinoamérica, cruciales puntos de partida y, de algún modo también, destino final de nuestra aproximación.

Una de estas concepciones, la histórico-cultural, nos sirvió de apoyo para explicar la existencia de la vanguardia situada, solución híbrida que en Latinoamérica conjuga tanto los aportes de la modernización internacional como referencias a las construcciones de lo propio: simultáneamente se propone tareas de construcción y de reconstrucción de la identidad.

La relación entre concepciones de identidad y nacionalismo fue revisada a partir de los aportes de Ernest Gellner y Eric Hobsbawm. Pudimos observar que el discurso del estado-nación privilegia ciertas estructuras para cohesionar a sus comunidades, y que esta cohesión es también un vínculo defensivo ante intereses externos. Esta particularidad nos permitió expandir lo dicho hacia la región toda, sumida aún en asimetrías en relación a los centros hegemónicos. De hecho, el constructo regional “Latinoamérica” y la construcción de la nación se asientan en similares criterios y funcionan como cohesionador defensivo.

Estos constructos, nación y región, reaccionan ante estímulos políticos o históricos externos que puedan estremecer su identidad. Sintetizamos entonces algunos detonantes de los “brotes” identitarios en la región: la revolución cubana, los golpes de estado, los festejos por el Quinto Centenario, son algunos ejemplos, en la segunda mitad del siglo XX, con consecuencias visibles en el ámbito del arte y la discusión artística.

Ya en la esfera de las artes examinamos los riesgos que presenta la identificación y posibles soluciones para sortearlos. Problemas como el exotismo y el pintoresquismo, la violencia simbólica y la complacencia pueden ser enfrentados mediante la conciencia, la apropiación y el descentramiento. Concluimos que la expresión de la identidad en arte conlleva desafíos que, en nuestro enfoque, deben ser explicitados.

Nos centramos luego en la delimitación del término vanguardia, a partir de textos de Peter Bürger, Nicos Hadjinicolaou y Eduardo Subirats, entre otros. Esta delimitación nos permitió periodizar la vanguardia en vanguardia clásica y neovanguardia, y examinar sus caracteres en cada etapa. Trasladamos esta cuestión al caso de la vanguardia situada, proponiendo además una genealogía para la etapa clásica: el nacionalismo ingenuo, el nacionalismo de citas y el nacionalismo estilizado.

Señalamos también la convivencia de dos vanguardias en Latinoamérica: una internacionalista, apoyada en la concepción constructivista de identidad, y otra regionalista, consonante con la concepción histórico-cultural. Ofrecimos entonces ejemplos de la plástica y la literatura que responderían a esta vanguardia situada.

Estos antecedentes nos permitieron completar la definición de la categoría “vanguardia situada”, destacando su cualidad híbrida, sus matices entre obviedad y abstracción, y confirmar su relación con la concepción histórico-cultural. Señalamos además algunos aspectos controvertidos, como su relación posible con el fundamentalismo y su carácter regresivo. Pero también observamos sus aportes: apertura a la construcción de la identidad, voluntad expresiva y comunicativa, superación de dicotomías popular/culto, y carácter reivindicatorio de las periferias.

Por otra parte, señalamos que la idea de vanguardia es una idea disparada desde el centro, lo cual permitiría valorar las expresiones de avanzada en sus respectivos contextos y significaría una oportunidad para las vanguardias diferenciales de las periferias.

Sin embargo, la aplicación de la categoría requirió revisar aún otros importantes aspectos puestos en foco crítico. Observamos que la idea de Latinoamérica como región homogénea puede resultar operativa para subordinar la región y mantenerla excluida. Pese a este peligro, muchos autores adhieren a una idea de región, y encuentran incluso rasgos unificantes y vocaciones de unidad en los movimientos artísticos.

También los dos perfiles de la vanguardia situada, sus ejes regional y moderno, han sido vistos como una subordinación a los mandatos centrales de diferencia y novedad. Como contrapartida, otros observan en esta expresión de lo regional que participa también de la modernidad un rasgo particular del arte latinoamericano. Esta particularidad no contribuye a la sumisión sino, por el contrario, a la afirmación de las culturas en desarrollo, y es además un gesto contestatario. Proponemos igualmente sopesar estas críticas al abordar los productos inscriptos en la categoría en estudio.

Se desprenden de la idea homogénea de América Latina varios núcleos temáticos que aparecen reincidentemente en el arte de la región, y que nosotros intentamos sistematizar. Estos son: lo mágico-surreal, el espacio de resistencia, la naturaleza y lo salvaje, la utopía regresiva y proyectiva.

Estos núcleos favorecen rasgos en íntima relación con las concepciones de identidad y con las operaciones de denuncia de las periferias subordinadas. Nos apoyamos para esa sistematización tanto en aportes musicológicos como en voces de la crítica de arte, la crítica literaria, la filosofía y la sociología.

Llegamos finalmente, a través de los aportes de Eero Tarasti, a la noción de proceso icónico, que explica aspectos fundamentales de la identificación. Sus afirmaciones respecto de la operación de duplicación del Yo, y la asunción del “doble” de los valores deseados por dicha comunidad, han sido soportes privilegiados en nuestro análisis específico. Señalamos además que el apoyo de las estructuras educativas del estado-nación consolida elementos que se convierten en iconos de la cultura, cuya función es aglutinar a las comunidades

El *topos*, herramienta proveniente de la retórica, fue aquí incluido como resultado de este proceso de iconización. Además, en su cualidad de signo, es un elemento que en música permite describir significados que son comprendidos gracias a la competencia del receptor. Los *topoi*, en tanto descriptores de la expresión, cumplen un papel decisivo en la comunicación del afecto de pertenencia, característica primordial en las vanguardias situadas. Revisamos además otros elementos para aplicar en el análisis, como los conceptos de isotopía, semiosis introversiva y extroversiva, y abordajes del análisis tradicional.

El enfoque multidimensional confluyó en dos estudios de caso: las obras *Didar* y *Vaivén* de la compositora mendocina Susana Antón. La revisión de las condiciones de producción y recepción de la música contemporánea en Mendoza, sumado al examen de las obras analizadas, nos permitieron ubicar a la compositora en la vanguardia del medio.

El aporte de las herramientas retóricas se aplicó en la búsqueda de *topoi* en dichas obras. El *topos* puede ser rastreado gracias a una semiosis que aborde sus dos facetas: al interior del signo -semiosis introversiva-, y en relación con su contexto -semiosis extroversiva. La semiosis extroversiva, justamente, nos permitió relacionar esta clave con los múltiples aspectos desarrollados en los capítulos anteriores: las concepciones de identidad, los rasgos vanguardistas y situados, los núcleos temáticos, el proceso icónico sufrido, y definir el *topos* como un descriptor de la expresión de alto valor comunicativo.

Observamos que tanto la preocupación por la identidad como la vocación vanguardista son una constante en la producción de Antón. Por una parte, el universo de *topoi* encontrado en estas obras remite expresiones cristalizadas de lo regional, y significan una continuidad con vanguardia situada clásica; por otra, caracteres como el lenguaje, los

medios sonoros, o la organización formal de las piezas, manifiestan la orientación de Antón hacia las novedades compositivas. Ambas características nos permitieron ubicar a la compositora dentro de la vanguardia situada, con una especial afinidad hacia la posición indigenista y el núcleo temático de la utopía regresiva. La reconstrucción y construcción de la identidad aparecen en la obra de Antón, aportando soluciones híbridas a la situación paradójica de los creadores periféricos.

Pudimos gracias a todos estos elementos alcanzar los objetivos propuestos. La concurrencia de diversas miradas nos permitió profundizar en la categoría artística *vanguardia situada*, en un intento por interpelar el sentido de lo latinoamericano en arte.

También este trabajo avanza en la colección de micro-historias de la música latinoamericana desde un caso local, que no había sido hasta el momento observado mediante estas herramientas. Intentamos en esta lectura interpretar la vanguardia en relación a su contexto, observando las condiciones de producción y recepción en el medio mendocino. En este sentido, nos propusimos colaborar con la revalorización de las producciones regionales y contribuir a una reescritura de la historia menos asimétrica y devaluada, pero alertando al mismo tiempo sobre posibles rigidizaciones que hacen perder a los discursos su carácter y propósito liberador.

Como señala Agawu, las teorías interpretativas resisten generalmente la formalización. Nuestro enfoque no escapa a esto: la pluralidad de dimensiones implicadas en el objeto de estudio nos han enfrentado a grandes dificultades, e impedir que este enfoque caiga en una mera superposición de lecturas es una empresa de alto compromiso que esperamos haber sorteado. Otra posible limitación es que, si bien la aproximación a las obras fue realizada mediante un modelo analítico objetivo, sin embargo la confrontación con los aspectos identitarios reviste indudablemente cierta subjetividad. Además, sobre la categoría misma se ciernen importantes críticas que sin dudas deben ser contempladas.

Otros estudios de caso podrán realizarse a partir de las ideas aquí expuestas, confrontando lo dicho y avanzando hacia nuevos discursos que expliquen las realidades periféricas desde su especificidad. Creemos hay ya suficientes y reincidentes elementos en la producción musical que permitirían plantear los inicios de una retórica de la pertenencia, esto es, la delimitación de un estilo latinoamericano, en el marco de una concepción histórico-cultural de identidad. La superación de las limitaciones de nuestro modelo abrirá, seguramente, nuevas puertas para la investigación de la música latinoamericana.

APÉNDICE I

TRANSCRIPCIÓN DE OBRAS DE SUSANA ANTÓN¹

INDICE

Didar (1985) para piano, pág. 108-125.

Vaivén²(1993) para flauta, quena, siku y cinta, pág. 126-131.

¹Para realizar esta transcripción se utilizó el programa *Sibelius. The Music Notation Software*. Copyright 1987-1999. Sibelius Software Limited. Versión 1.105

²La numeración propuesta, que no aparece en el manuscrito, ha sido agregada según criterio personal para apoyar el análisis.

APÉNDICE II

CATÁLOGO DE OBRAS DE SUSANA ANTÓN

INDICE

Abreviaturas, pág. 133.

Catálogo de obras, pág. 133-138.

Lista cronológica de obras, pág. 139.

Lista alfabética de obras, pág. 140.

Discografía, pág. 141.

Fuentes, pág. 142.

ABREVIATURAS

E estreno

MNS manuscrito

PM partitura/s manuscrita/s

P publicación

Arch. SA archivo Susana Antón

OSUNC Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo

Arch. OSUNC archivo de la Orquesta Sinfónica de la U. N. de Cuyo

Arch. CUM archivo Coro Universitario de Mendoza

Arch. CCUNC archivo Coro de Cámara de la U. N. de Cuyo

Dir director, directora

T teatro

Obs observaciones

CATALOGO DE OBRAS

OBRAS PARA ORQUESTA

1. ORQUESTA SOLA

Estudios para orquesta (1969) (13')

Sobre el Himno gregoriano *Ut queant laxis resonare*

E: Mendoza - T. Independencia - 1969 - OSUNC - Dir. Jorge Fontenla.

MNS: Arch. SA

PM: Arch. OSUNC

Paradigma (1973) (8'6")

E: Mendoza - T. Independencia - 1973 - OSUNC - Dir. Jorge Fontenla

MNS: Arch. SA

PM: Arch. OSUNC

Suite sinfónica sobre El Cíclope (1974-75)

MNS: Arch. SA

Carnaval (1976)

E: Mendoza - T. Independencia - 1977 - OSUNC - Dir. Guillermo Scarabino.

MNS: Arch. SA

PM: Arch. OSUNC

2. CORO Y ORQUESTA

El Cíclope (1972)

Texto: Eurípides, versión libre de Adolfo Ruiz Díaz.
Recitante, coro y orquesta.

MNS: Arch. SA

Vanidad (1979)

Coro mixto y orquesta de cámara

MNS: Arch. SA

3. OTROS

Diálogo (1994)

orquesta y sonidos sintetizados

MNS: Arch. SA

OBRAS PARA CANTO Y PIANO

Misterio (1968)

Texto Manuel Machado

E: Mendoza - T. Independencia - 1968 - B. de Geberovich, C. Da Souza

MNS: Arch. SA

El Sauce y el arroyo (1968)

Texto: Luis Borraro

E: Mendoza - T. Independencia - 1968 - B. de Geberovich, C. Da Souza

MNS: Arch. SA

Canciones (1970)

Texto: Juan Ramón Jiménez

E: 1972

MNS: Arch. SA

Obs.: 1971 premio DELTA OMICRON en Filadelfia, EEUU

OBRAS PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL

Sonatina (1972)

fagot, piano

E: Mendoza - T. Quintanilla - 1972 - Antonio Russo, Susana Antón

MNS: Arch. SA

Lamento y danza para siete instrumentos (1974)

violín, viola, violoncello, contrabajo, corno, fagot, clarinete

MNS: Arch. SA

Estructuras fonotéticas (1978)

flauta, violoncello, piano

MNS: Arch. SA

Efectos fónicos (1977-78)

flauta, oboe, clarinete, fagot, corno

E: Mendoza - Instituto Goethe - 1981 - Quinteto de vientos de la UNCuyo

MNS: Arch. SA

Momentos (1977)

clarinete, piano

E: Mendoza - T. Independencia - 1980 - Atilio Cascone, Nidia de Peirone

MNS: Arch. SA

P: Editorial Argentina de Compositores

De profundis (1979)

cuarteto de cuerdas

MNS: Arch. SA

Tangooo (2001-2002)

piano a cuatro manos

E: Buenos Aires - Facultad de Derecho - 2002 - D. De Marinis, Elena Dabul

MNS: Arch. SA

OBRAS PARA INSTRUMENTOS A SOLO

Variaciones (1968)

piano

E: Mendoza - T. Mendoza - 1968 - C. Da Souza

MNS: Arch. SA

Preludio (1975)

piano

E: 1975

MNS: Arch. SA

Obs. : obra encargada para concurso de Jóvenes Pianistas

Ensayo (1978-79)

guitarra

E: 1979 - Juan José Olguín.

MNS: Arch. SA

P: Editorial Argentina de Compositores

Didar (1985)

piano

E: Buenos Aires - T. San Martín - 1986 - D. de Marinis

MNS: Arch. SA

Dos Preludios (1986)

piano

E: Mendoza - Auditorio Galli - 1986 - Lucía Thomé de Guisasola

MNS: Arch. SA

OBRAS PARA CORO

1. CORO A CAPELLA

Contrastes (1973)

coro mixto

1. *Miro en tus ojos* (texto: J.R.Jiménez) 2. *Pegasos* (texto: Antonio Machado)

E: 1974. Coro de Cámara de la UNC. Dir.: Carlos W. Barraquero

MNS: Arch. SA - Arch. CCUNC

Itinerario del vino (1974)

coro mixto

Texto: Alberto San Martín

MNS: Arch. SA - Arch. CUM

Obs: 1974 Mención honorífica Concurso Nacional de Composición

Jornada del viñador (1974)

coro mixto

Texto: Amílcar Urbano Sosa

1. *Despertar* 2. *Mediodía* 3. *Regreso*

E: Mendoza - T. Independencia - 1975 - Coro de Niños Cantores de Mendoza - Dir. Víctor

Volpe

MNS: Arch. SA - Arch. CCUNC

Sangre Indígena (1975)

coro femenino

Texto: Jorge Sosa

E: Mendoza - 1985 - Coro Femenino Magisterio - Dir. Adriana Verdié

MNS: Arch. SA

Tres canciones infantiles (1977)

coro voces iguales

E: Mendoza - T. Independencia - 1978 - Coro de Niños Cantores de Mendoza - Dir: Víctor Volpe

MNS: Arch. SA

Cántico Mariano (1980)

coro tres voces iguales

Texto: Amílcar Urbano Sosa

E: Mendoza - T. Independencia - 1980 - Escolanía de María y Santiago Apóstol. Dir. Juan C. Sáenz

MNS: Arch. SA

América despierta en ti (1980)

coro tres voces iguales

Texto: Amílcar Urbano Sosa

E: Mendoza - T. Independencia - 1980 - Escolanía de María y Santiago Apóstol. Dir. Juan C. Sáenz

MNS: Arch. SA - Arch. CCUNC

Versiones corales de canciones populares (1980)

coro tres voces iguales

1. *Virgen de la Carrodilla* 2. *Juanita y Pepito* 3. *Una flor te pido* 4. *Pasó ya el invierno*
5. *Brumas invernales*

MNS: Arch. SA

Vanidad (1983)

coro mixto y solistas

MNS: Arch. SA

2. CORO E INSTRUMENTOS

Canción de cuna (1973)

coro voces iguales, flauta

Texto: Amílcar Urbano Sosa

E: Mendoza - Sala Galli - 1974 - Coro del Club Mendoza de Regatas - Dir. Lucía Munafó de Vallesi

MNS: Arch. SA

Occidión (1989)

coro mixto, solistas, piano, percusión, sintetizador

Texto: Patricio Boyle

E: Mendoza - T. Plaza - 1991 - Coro Universitario de Mendoza - Dir. Felipe Vallesi

MNS: Arch. SA - Arch. CUM

Recreo musical (1991)
voz e instrumentos

MNS: Arch. SA

MUSICA ELECTROACÚSTICA

Sugerencias (1990)

MEDIOS MIXTOS

Vaivén (1993)
flauta, quena, siku, cinta magnetofónica

E: Mendoza - Sala Galli - 1993 - Lars Nilsson
MNS: Arch. SA

MÚSICA ELECTROACÚSTICA ASOCIADA A LA IMAGEN

Silbos (1998)

E: Mendoza – 2000
Obs: estreno en el Congreso Argencolor

Caleidoscopio 2000 (2002)

E: Mendoza - Espacio de Arte Contemporáneo – 2002

LISTA CRONOLÓGICA DE OBRAS

- 1968 **Misterio** canto y piano
El Sauce y el arroyo canto y piano
Variaciones piano
- 1969 **Estudios para orquesta** orquesta
- 1970 **Canciones** canto y piano
- 1972 **El Cíclope** recitantes, coro y orquesta
Sonatina fagot y piano
- 1973 **Paradigma** orquesta
Contrastes coro
Canción de cuna coro voces iguales y flauta
- 1974 **Lamento y danza para siete instrumentos** vl, vla, vlllo, cb, cor, fg, cl
Itinerario del vino coro
Jornada del viñador coro
- 1974-75 **Suite sinfónica sobre El Cíclope** orquesta
- 1975 **Sangre Indígena** coro femenino
Preludio piano
- 1976 **Carnaval** orquesta
- 1977 **Momentos** clarinete y piano
Tres canciones infantiles coro voces iguales
- 1977-78 **Efectos fónicos** quinteto de vientos
- 1978 **Estructuras fonotéticas** flauta, violoncello, piano
- 1978-79 **Ensayo** guitarra
- 1979 **Vanidad** coro y orquesta de cámara
De profundis cuarteto de cuerdas
- 1980 **Cántico Mariano** coro
América despierta en ti coro
Versiones corales de canciones populares coro
- 1983 **Vanidad** coro mixto y solistas
- 1985 **Didar** piano
- 1986 **Dos Preludios** piano
- 1989 **Occidión** coro, solistas e instrumentos
- 1990 **Sugerencias** música electroacústica
- 1991 **Recreo musical** voz e instrumentos
- 1993 **Vaivén** flauta, quena, siku y cinta
- 1994 **Diálogo** orquesta y sonidos sintetizados
- 1998 **Silbos** electroacústica asociada a la imagen
- 2001-02 **Tangooo** piano a cuatro manos
- 2002 **Caleidoscopio 2000** electroacústica asociada a la imagen

LISTA ALFABÉTICA DE OBRAS

- América despierta en ti** coro
Caleidoscopio 2000 electroacústica asociada a la imagen
Canción de cuna coro voces iguales y flauta
Canciones canto y piano
Cántico Mariano coro
Carnaval orquesta
Contrastes coro
De profundis cuarteto de cuerdas
Diálogo orquesta y sonidos sintetizados
Didar piano
Dos Preludios piano
Efectos fónicos quinteto de vientos
El Sauce y el arroyo canto y piano
El Cíclope recitantes, coro y orquesta
Ensayo guitarra
Estructuras fonotéticas flauta, violoncello, piano
Estudios para orquesta orquesta
Itinerario del vino coro
Jornada del viñador coro
Lamento y danza para siete instrumentos vl, vla, vlllo, cb, cor, fg, cl
Misterio canto y piano
Momentos clarinete y piano
Occidión coro, solistas e instrumentos
Paradigma orquesta
Preludio piano
Recreo musical voz e instrumentos
Sangre Indígena coro femenino
Silbos electroacústica asociada a la imagen
Sonatina fagot y piano
Sugerencias música electroacústica
Suite sinfónica sobre El Cíclope orquesta
Tangooo piano a cuatro manos
Tres canciones infantiles coro voces iguales
Vaivén flauta, quena, siku y cinta
Vanidad coro y orquesta de cámara
Vanidad coro mixto y solistas
Variaciones piano
Versiones corales de canciones populares coro

DISCOGRAFÍA

- 1) *Panorama de la música argentina. Compositores nacidos entre 1940-1941*
Fondo Nacional de las Artes (DDD)
Didar versión 1995/Dora de Marinis/ (7'45)
IRCO 321. AADI-CAPIF.SADAIC. Industria Argentina (1995)
- 2) *Senderos. Obras de Susana Antón* (DDD)
IRCO 225. AADI-CAPIF. SADAIC. Industria Argentina (1997)
 - 1. **Didar** para piano /Dora de Marinis/ (15'27")
 - 2. **Momentos (1977)** para clarinete y piano /Carlos Céspedes, clarinete – Gabriel Löfvall, piano/ (4'44")
 - **Sonatina** para fagot y piano /Andrea Merenzon, fagot – Elena Dabul, piano.
3. Allegro ma non troppo (4'21")
4. Scherzo (2'01")
5. Procesional (2'58")
 - **Preludios** para piano /Julio Ogas/
 - 6. (2'19)
 - 7. (1'09")
 - 8. (3'23")
 - **Canciones (1977)** para canto y piano /Gloria López, canto – Marcela González, piano/
 - 9. Alba (2'38")
 - 10. El día (2'36")
 - 11. La tarde (3'12")
 - 12. Crepúsculo (2'19")

FUENTES

Para la elaboración de este apéndice, se utilizaron las siguientes fuentes:

- 1) Guembe, Gabriela. Entrevista personal realizada en agosto de 1993 (sin publicación).
- 2) Guembe, Gabriela. Entrevista personal realizada en julio de 2003 (sin publicación).
- 3) Ogas, Julio (1999) *Dos etapas de la composición en Mendoza. Entrevista a Susana Antón*. En Revista "ISMOS. Arte y Música. España y Latinoamérica" n° 1 (1999) Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.
- 4) Olivencia de Lacourt, Ana María (1993) *La creación musical en Mendoza. 1940 – 1990*. Mendoza, Edición de la Facultad de Artes de la UNCUyo.
- 5) V.V.A.A (1999) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (ed.) Sociedad General de Autores y Editores. S.v. "Antón, Susana" por Ana María Olivencia de Lacourt.

Los criterios para la elaboración de este apéndice fueron extraídos de los catálogos realizados por el Centro de Documentación Musical del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (Ministerio de Cultura y Educación) de España.

Asimismo, se consideraron aspectos de la siguiente bibliografía:

- 1) *Encabezamientos de materia de Música: pautas y modelos* (1999). Colección Cuadernos de Documentación Musical (n°1), por el Grup de Música del Col·legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya. Adaptación al castellano de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM). Edición original: Soldier Creek Press, 1988.
- 2) *ISDB (PM) Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para la Música Impresa* (1994). Madrid: Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas (ANABAD) y Editorial ARCO/LIBROS, S.L.. Traducción de la edición de 1991 de la International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA)

Bibliografía General

- 1) Adorno, Theodor (1970) *Teoría estética*. Barcelona: Orbis (edición 1983)
- 2) Agawu, Kofi (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- 3) Agawu, Kofi (2003) *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York And London: Routledge.
- 4) Aharonián, Coriún (1992) *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* Montevideo: Ombú.
- 5) Aharonián, Coriún (1993) "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje". Ponencia para el VI Encontro Nacional da ANPPOM, organizado por la Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Musica, Rio de Janeiro. También publicado en la *Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15 nro. 2, Austin, 1994.
- 6) Aharonian, Coriún (1996) "Alteridad como autodefensa, alteridad como sometimiento: la encrucijada del compositor del Tercer Mundo." Ponencia para el *Coloquio Internacional sobre "Música e mundo da vida: alteridade e transgressao na cultura do século XX"* in memoriam Fernando Lopes-Graca. Cascais, Portugal, 14 al 17 de diciembre de 1996.
- 7) Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo (1996) *Presencias precolombinas, primitivismo y vanguardia estética: el caso del periódico Martín Fierro*. Segundas Jornadas "Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". FFL, UBA. 27-29/11/96.
- 8) Béhague, Gérard (1983) *La música en América Latina (Una introducción)* Caracas, Monte Avila Editores.
- 9) Biagini, Hugo (1989) *Filosofía americana e identidad*. Buenos Aires: EUDEBA.
- 10) Borges, Jorge Luis (1932) *El escritor argentino y la tradición. Discusión*. Buenos Aires: Emecé (edición 1961)
- 11) Bourdieu, Pierre (1988) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Tr. M. Ruiz. Madrid: Taurus
- 12) Bürger, Peter (1984) *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 13) Burke, Peter (1978) *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Universidad (edición 1996)
- 14) Camayd-Freixas, Erik (1997) *Magical Realism as Primitivism: an alternate verisimilitude*. Florida International University. En: [tell.fll.purdue.edu/RLA-archive/1997/Spanish-html/ Camayd-Freixas, Erik.htm](http://tell.fll.purdue.edu/RLA-archive/1997/Spanish-html/Camayd-Freixas,Erik.htm).87k. Publicación electrónica.
- 15) Castagnino, Raúl (1974) *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Nova.
- 16) Corrado, Omar (1995) "Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes." En *Revista Musical Chilena*, nro. 194.
- 17) Correa, Gabriel (2002) *El rock argentino como generador de espacios de resistencia*. En Revista "Huellas", nro. 2, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- 18) Dalhaus, Carl (1977) *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. (edición 1997)
- 19) De la Fuente, Sandra, y Wechsler, Diana (1993) "La teoría de la vanguardia: del centro a la periferia." V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder. Buenos Aires: Ediciones CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
- 20) Dick, Robert (1975) *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*. New York, Oxford University Press.
- 21) Dick, Robert (1986) *Tone Development throug Extended Techniques*. Tr. Alfredo García Martín-Córdova. Madrid: Editorial Mundi Musica.
- 22) Fluixá, Ernesto (1960) *Un siglo de música en Mendoza*. Mendoza: Editorial D'Accurzio.
- 23) Fuentes, Carlos (1993) *Tres discursos para dos aldeas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 24) Gellner, Ernest (1994) *Naciones y nacionalismos*. Buenos Aires: Alianza.

- 25) García Canclini, Néstor (1992) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana (edición 1995)
- 26) García Canclini, Néstor (2002) *Latinoamericanos buscando un lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.
- 27) Giunta, Andrea (1992) *Gambartes y una modernidad (doblemente) periférica*. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Las Artes en el debate del Quinto Centenario. FFL, UBA, octubre 1992.
- 28) Green, Douglass M. (1964) *Form in Tonal Music. An Introduction to analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- 29) Greimas, A.J. y Courtés, J. (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredós (edición 1982).
- 30) Guembe, Gabriela. Entrevistas realizadas en 1993 y 2003, Mendoza (sin publicación)
- 31) Hadjinicolaou, Nicos (1978) "Sobre la ideología del vanguardismo." *En Arte, sociedad e ideología*, nro. 7 (n.d.) 39-57. 1° ed: "Sur l'ideologie d' l'avant-gardisme". *Histoire et critique des arts* n° 6. Jul. 1978, 49-76
- 32) Hobsbawm, Eric (1998) *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- 33) Juárez, Jorge (1995) *Extended Piano Techniques: a Survey with Musical Examples from Latin America* (In partial fulfillment of Dmus [Ad Hoc] degree). Material mecanografiado.
- 34) Kröpfl, Francisco (1983) *Reflexiones sobre el fenómeno musical*. Buenos Aires: Edición Nueva Música.
- 35) Kröpfl, Francisco y Aguilar, María del Carmen (colab.) (1989) *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Buenos Aires: Edición del Departamento de Música, Sonido e Imagen. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (trabajo presentado en el Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología, setiembre de 1986, Buenos Aires, Argentina)
- 36) Kröpfl, Francisco (1991) *Pequeños actos de iluminación. Una aproximación al análisis y a la composición del ritmo*. En "Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales", nro. 1. Buenos Aires.
- 37) Kröpfl, Francisco y Pozzatti, Guillermo (2003) *Apuntes del Seminario de Análisis Musical I. Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX*. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- 38) Larraín Ibáñez, Jorge (1996) *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- 39) López Cano, Rubén (2000) *From Rethoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics And Topicalization on 17th Century Spanish Art Song*. Disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>. (publicación electrónica)
- 40) López Cano, Rubén (2000) *Música y Retórica en el Barroco*. México: UNAM.
- 41) López Cano, Rubén (2001) "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual" . Seminario de Semiología Musical (UNAM), SITEM (Universidad de Valladolid). Disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano/articulos/EGL.html> (publicación electrónica)
- 42) Lucie-Smith, Edward (1994) *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino.
- 43) Olivencia de Lacourt, Ana María (1993) Olivencia de Lacourt, Ana María (1993) *La creación musical en Mendoza. 1940 – 1990*. Mendoza: Edición de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Cuyo.
- 44) Otero, Higinio (1970) *Música y músicos de Mendoza*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación.
- 45) Otero de Sclaro, Ana María (2001) Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. 50 años de música. Mendoza: Edición de la Universidad Nacional de Cuyo.
- 46) Paz, Octavio (1982) *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (edición 1991).
- 47) Perle, George (1981) *Serial composition and atonality. An introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*. Los Angeles: University of California Press.
- 48) Plesch, Melanie (1999) *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*. Ph.D. diss., Faculty of Music. The University of Melbourne.

- 49) Rebollo Goncalves, Lisbeth (1993) "Regionalidade e universalidade na expressao artística latinoamericana". V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Arte y Poder. Buenos Aires: Ediciones CAIA. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- 50) Roig, Arturo Andrés (1984) *Narrativa y cotidianidad*. Quito: Cuadernos de Chasqui.
- 51) Rojas Guardia, Pablo (1969) *La realidad Mágica*. Caracas: Monte Avila Editores.
- 52) Rodríguez Monegal, Emir (1972) *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- 53) Sacchi de Ceriotto, María Antonieta (1989) "Escuela de Música." En *Libro del Cincuentenario 1939-1989*. Mendoza: EDIUNC (Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo).
- 54) Sarlo, Beatriz (1988) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión (edición 1999)
- 55) Slonimsky, Nicolas (1945) *Music of Latin America*. New York: Thomas Y. Crowell Co.
- 56) Subirats, Eduardo (1984) *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- 57) Sucre, Guillermo (1980) "¿Imitar una imagen o fundar una experiencia?" *Primeras Jornadas Científicas sobre "Perspectivas sobre la Literatura Latinoamericana"*. Caracas: Equinoccio. Editorial de la Universidad Simón Bolívar.
- 58) Schwartz, Jorge (1991) *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Prólogo de Alfredo Bosi. Madrid: Cátedra.
- 59) Tarasti, Eero (1996) *Sémiotique musicale*. Limoges: PULIM.
- 60) Tarasti, Eero (1997) "On the paths of Existential Semiotics." Coloquio *Música, otredad y transgresión*, Portugal 1997. Ejemplar mecanografiado.
- 61) Tarasti, Eero (1998) "Sign as Acts and Events: An Essay on Musical Situation". En *Musical Signification, Between Rhetoric and Pragmatics*. Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification. Bologna: CLUEB.
- 62) Tarasti, Eero (1999) "Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis." En Eero Tarasti (Ed.) *Snow, Forest, Silence. The Finnish Tradition of Semiotics*. Acta Semiótica Fennica VII. Imatra-Bloomington, Indiana University Press.
- 63) Todorov, Tzvetan (1997) *El descubrimiento de América. El problema del otro*. México: Siglo V.V.A.A (1972) *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (Coordinación) México: Siglo XXI Editores. Veintiuno.
- 64) V.V.A.A (1985) *La literatura latinoamericana como proceso*. Introducción de Ana Pizarro. Buenos Aires: Centro Editor de América latina.)
- 65) V.V.A.A (1986) *La polémica de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- 66) V.V.A.A. (1987) *América Latina en su música*. México: Siglo Veintinuno (edición 1987)
- 67) V.V.A.A.(1993) *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- 68) V.V.A.A. (1993) *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- 69) V.V.A.A. (1996) *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Gerardo Mosquera (Ed.) Cambridge, Mass.: MIT Press
- 70) V.V.A.A. (1999) *Horizontes del arte latinoamericano*. José Jiménez y Fernando Castro (Editores) Madrid: Editorial Tecnos
- 71) V.V.A.A (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares (Ed.) Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- 72) V.V.A.A. (1999) *Música Popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano de la IASPM (International Association for the Study of Popular Music) Rodrigo Torres (Ed.). Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.

Grabaciones

- *Panorama de la música argentina. Compositores nacidos entre 1940-1941*. Fondo Nacional de las Artes (DDD) IRCO 321. AADI-CAPIF.SADAIC. Industria Argentina (1995)
- *Senderos. Obras de Susana Antón* (DDD) IRCO 225. AADI-CAPIF. SADAIC. Industria Argentina (1997)

Índice analítico

Introducción, 2

Capítulo I

Dinámica y desafíos de la identidad cultural, 7

1. Concepciones de identidad: constructivismo, esencialismo, vía intermedia, 7
 2. Paréntesis sobre el nacionalismo, 12
 3. Identidad cultural en Latinoamérica, 13
 4. Desafíos creativos e identidad, 15
 - 4.1. *Exotismo y pintoresquismo*, 15;
 - 4.2. *Violencia simbólica*, 16;
 - 4.3. *El peligro de la complacencia*, 19
 5. Conciencia, apropiación, descentramiento, 21
 6. Conclusiones parciales, 24
- Bibliografía del Capítulo I, 27

Capítulo II

Arte Situado, 28

1. Posibilidad de una vanguardia situada: problemas de categorización, 28
 2. Situación de las vanguardias en Latinoamérica, 32
 3. Genealogía musical de la vanguardia situada: etapa clásica, 35
 4. Etapa de la neo-vanguardia en música, 37
 5. Definición de la vanguardia situada, 38
 6. Vanguardia situada: aportes y peligros de la hibridación, 40
 7. Conclusiones parciales, 43
- Bibliografía del Capítulo II, 46

Capítulo III

Problemas de aplicación de la categoría “vanguardia situada”. Núcleos temáticos, 47

1. América Latina como concepto homogéneo, 47
2. Regional y moderno: ¿dos ejes para el arte latinoamericano del siglo XX?, 50
 - 2.1. *Lo situado*, 50;
 - 2.2. *Lo nuevo*, 53
3. Núcleos temáticos en la expresión de la identidad, 54

- 3.1. *Lo mágico-surreal*, 55; 3.2. *El espacio de resistencia*, 56; 3.3. *La naturaleza y lo salvaje*, 57;
- 3.4. *La utopía regresiva y proyectiva*, 58
- 4. Conclusiones parciales, 60
- Bibliografía del Capítulo III, 62

Capítulo IV

Hacia una retórica de la pertenencia, 63

- 1. La dinámica de la construcción identitaria, 63
 - 1.1. *El proceso icónico*, 64; 1.2. *Retórica y significado en música*, 66
- 2. Otras herramientas analíticas, 69
- 3. Conclusiones parciales, 71
- Bibliografía del Capítulo IV, 73

Capítulo V

Topoi e identidad: dos obras de Susana Antón, 74

- 1. Historiografía mendocina: vanguardia negada, incipiente, emigrada, 74
- 2. Biografía de Susana Antón, 77
- 3. Dos aproximaciones, dos objetos, 79
 - 3.1. *Didar (1985) para piano*, 80; 3.2. *Vaivén (1993) para flauta, quena, siku y cinta*, 80
- 4. Aplicación del modelo analítico, 81
 - 4.1. *Isotopía*, 82; 4.2. *Semiosis introversiva y extroversiva*, 82; 4.3. *Topos*, 83; a) *Didar*; a.1) *Semiosis introversiva*, 83; a.2) *Semiosis extroversiva*, 87; b) *Vaivén*; b.1) *Semiosis introversiva*, 93; b.2) *Semiosis extroversiva*, 96
- 5. Conclusiones parciales, 98
- Bibliografía del Capítulo V, 102

Conclusiones, 103

Apéndice I. Transcripción de obras de Susana Antón, 107

- 1. *Didar*, 108; 2. *Vaivén*, 126

Apéndice II. Catálogo de obras de Susana Antón, 132

Abreviaturas, 133; Catálogo de obras, 133; Lista cronológica de obras, 139; Lista alfabética de obras, 140; Discografía, 141; Fuentes, 142

Bibliografía general, 143