





QUARTARO PIRELLA GÖTTSCHE

1. ESTÉTICA Y ESTÉTICA MUSICAL

Explicitar la estética musical de tres obras colombianas del siglo xx es una labor que, evidentemente, se enmarca en una rama de la filosofía, más exactamente, en la estética, **un saber filosófico interdisciplinario** cuyo objetivo es examinar los problemas de la belleza y el arte; se considera interdisciplinario este saber porque se han ido creando subdisciplinas de él, debido a que cada arte tiene su propio objeto de estudio, sus análisis, su expresión y percepción, que demandan una investigación específica para cada cual. La subdisciplina adecuada para el estudio que aquí se presenta es la *estética musical*.

Para especificar las características y los estudios de la estética musical como disciplina en el siglo xx, este primer capítulo se divide en dos grandes partes: la primera ubica algunos de los conceptos de estética general, que pueden favorecer la definición de la estética musical, y algunas referencias que permiten conocer las ideas que sobre la estética filosófica han desarrollado ciertos filósofos en la segunda mitad del siglo xx en América Latina, tiempo y espacio elegido en este trabajo. La segunda parte presenta varias definiciones dadas a la estética musical, una propuesta y la recopilación de algunas reflexiones acerca del tema, escritas por músicos que se han interesado en las cuestiones de la música latinoamericana.

1.1 SOBRE LAS DEFINICIONES DE ESTÉTICA

El término *estética* surge de los trabajos publicados por Baumgarten, en 1753, en un libro titulado con el mismo nombre (*Aesthetica*), los cuales exponen las teorías filosóficas sobre el arte y la belleza escritas hasta el momento. Para Baumgarten, la estética es "la ciencia o teoría del conocimiento sensible" (citado en Zamacois, 1990, p. xii) que tiene como propósito el dominio del

conocimiento sensible que es en si **la belleza**. Este autor introdujo el término estética para incluir dentro de los estudios filosóficos otro universal: la belleza, el cual se suma a los ya determinados de verdad y moral, que tenían una tradición histórica bastante amplia. En *Aesthetica*, Baumgarten propone el desarrollo del intelecto a través del discernimiento sensible. Según Forns, lo que hizo Baumgarten fue "dar nombre al conjunto de observaciones acerca del sentimiento de lo bello, que desde Grecia se entremezclaban en los tratados de Filosofía, sin encontrar adecuado acomodo" (1972, p. 283), pues, la preocupación por el estudio de la belleza data del Mundo Antiguo, y es posible rastrearlo desde los textos de los grandes filósofos griegos, que incluyeron en sus reflexiones la asociación de la belleza con las diferentes artes.

Otra de las figuras representativas de la filosofía en cuanto a su planteamiento estético es Kant, quien en su texto *Crítica del Juicio* expone el dilema de la **percepción estética** en el hombre y la relación con los objetos analizados que siente el observador. Cabe destacarse que Kant plantea el problema estético con las artes, dentro de una nueva categorización filosófica que devuelve a las artes al estatus perdido por el predominio de sus "funciones mecánicas"; esta categorización o estado que brindan las artes al hombre es *lo sublime*.

Con el tiempo, las definiciones de estética se han ido transformando, y durante el siglo xx se pueden encontrar varias; entre ellas está la de Johannes Hessen, que brinda al vocablo estética el atributo de ser "una ciencia de lo bello y del arte" (1959, p. 297), permitiendo una interpretación bastante amplia del concepto. Croce expone que es "el estudio de las condiciones de belleza o de la expresividad en la obra artística" (1958, p. 150), y brinda, al igual que Hessen, la posibilidad de centrarse en un concepto general de belleza o de la belleza que transmite la obra de arte como cualidad comunicativa de los diversos textos artísticos.

Por su parte, el diccionario de la RAE define estética como la "4. f. ciencia que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte"; esta definición evidencia la relación que existe entre lo bello y lo artístico, pero al parecer muestra algunas ambigüedades entre la filosofía del arte y la estética; aproximándose y especificando, esta ambigüedad se expone en la siguiente definición:

La estética aborda el difícil problema de la belleza y de su relación con los objetos artísticos y de estos con la naturaleza y el hombre. El término estética deriva de la palabra griega *aisthesis*, que significa sensación, conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible. Sin embargo, hoy en día se refiere a una rama de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general. Es, por tanto, una ciencia *de lo bello o una filosofía del arte*. Hay que diferenciar, no obstante, a la estética de la filosofía del arte, ya que esta última abarca un ámbito mucho más limitado que la estética, restringiéndose a las obras de arte y excluyendo a la naturaleza como objeto de estudio. La estética trata el problema de la belleza sin acotar su objeto a un campo determinado e incluso trata las relaciones existentes entre el arte y la naturaleza (Cibernous).

La anterior definición es presentada por la síntesis y la articulación histórica que define la palabra estética; en ella se pueden notar las diferentes posiciones que toma en el contexto el vocablo, y, por lo tanto, es pertinente referirla, con el objetivo de encontrar una definición que permita relacionar la filosofía con las artes. Para el presente estudio se tomó una parte de la anterior definición, pues parece ser la más adecuada para encontrar la división que tomará la Estética de la Música. Entonces, la estética es *una disciplina de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general*. En la actualidad se debe tener en cuenta que la estética indaga sobre la objetividad de la belleza en el objeto de estudio y en la percepción del receptor, generando así otras disciplinas, como la psicología del arte.

Así pues, desde esta perspectiva surge esta pregunta que compete a los latinoamericanos: ¿cuáles son los estudios filosóficos que se han realizado sobre este importante tema en la segunda mitad del siglo xx en América Latina?

1.1.1 Algunas ideas estéticas en la segunda mitad del siglo xx en América Latina

Para desarrollar este aparte se buscaron ponencias y artículos de filósofos latinoamericanos y colombianos, en particular, que tomaran el tema de la estética como eje central de sus planteamientos (Ospina, 1994; Rojas, 1994; Sánchez, 1996; Kusch, 2002). Entre las fuentes consultadas están las memorias de congresos de filosofía nacionales e internacionales, y algunos textos escritos en el continente que permiten ver los análisis realizados sobre este tema.

En las indagaciones se encuentran dos tendencias claramente marcadas: una que se centra en tomar el tema de la estética desde el punto de vista histórico, en lo que se refiere a las posturas de los grandes filósofos de Occidente, y otra, centrada desde lo analítico, que se refiere al concepto de la obra de arte como verdad en relación al sujeto. En apartes cortos de estos textos se hace referencia a la estética literaria, o a las artes plásticas, y de forma mínima se analiza la música. Brevemente se expondrán las ideas y sus autores, en lo que concierne a la visión amplia de la estética general, planteada desde lo histórico-analítico que se acerca al arte.

El texto *El sentido del arte como verdad* (Ospina, 1994) hace un breve recorrido histórico por algunos filósofos de la historia, mostrando la relación entre el arte y la verdad; toma como primer referente a Platón y Aristóteles, dejando la postura de la verdad del arte entendida como *alétheia*, y comenta su autor que el "gran arte" (p. 1037) representaba lo cotidiano; esto hace parte de un trabajo colectivo, en donde la obra es por sí misma y por ser en sí, verdadera. Quiere decir que la posición de la verdad del arte, asumida como *alétheia*, dejará ver y mostrará su composición: "lo primero que muestra [una obra de arte] es su autoconsistencia, que no expresa ni alude a un mundo situado fuera de ella" (p. 1042). Continúa el autor comentando que al espectador no le interesa la composición, el saber qué es esta, solamente lo más atractivo de ella: su presencia o existencia.

En cuanto a la temporalidad del arte, o sea, a la época en la que se realiza, se destaca del texto de Ospina el siguiente aparte:

Al arte de hoy, por haber perdido el sentido de verdad, le resulta cada vez más difícil atraer la atención de los hombres, más preocupados por la realidad que por sus apariencias; el arte es el dominio privilegiado de las apariencias bellas (s. m.). Para que el hombre atienda de nuevo el llamado del arte necesita recurrir reiteradamente a la excentricidad y al escándalo que le den sustento a una obra (p. 1040).

Esta cita, aunque no tiene una espacialidad definida, puede servir como punto de partida para ubicar un modo de ser en el siglo xx, que por las condiciones que genera la globalización tocarán en alguna medida las obras producidas en América Latina. Además, el autor comenta, como generalidad, que:

La obra también muestra el mundo cultural, histórico y espiritual de una época dada y así mismo el mundo personal del creador. Ese mundo es sobre el que trabaja la estética porque se ofrece como lo explícitamente interpretable y como un mundo de significados comprensibles. Toda

obra de arte expone un mundo accesible al conocimiento y expresable en enunciados proposicionales (p. 1041).

Para Ospina, la obra en sí está permeada por una temporalidad, por los contextos y el autor, entonces, estos pueden ser los parámetros desde donde se explicita la estética de la obra.

Continuando con la exposición de las propuestas estéticas, se encuentra el texto *Marxismo, crisis y estética en América Latina en la Contemporaneidad* (1994), de Miguel Rojas Gómez, que exterioriza la crisis de la estética marxista en Occidente e incluye la aceptación teórica y artística de esta tendencia en América Latina; presenta brevemente las posturas de autores como Héctor Agosti, Juan Marinello, José Portuondo y Adolfo Sánchez Vásquez, y sostiene que:

La estética marxista en América Latina ha elaborado la naturaleza de lo estético, la creación artística, las funciones del arte, las categorías y los valores estéticos, la relación arte ideología, la experiencia estética, la educación artística, la crítica como estética en movimiento, así como la polémica teórica en torno a realismo y formalismo, arte y política, etc. (p. 1048).

Rojas plantea que desde la década de los cuarenta, en Latinoamérica se hicieron importantes intervenciones a la estética marxista; allí se pueden rastrear los antecedentes en las ideas estéticas de Mariátegui, recopiladas en la obra *Estética y marxismo*, de Adolfo Sánchez Vásquez, en la cual no se incluyen los aportes de los autores mencionados anteriormente, que han desarrollado nuevas propuestas estéticas, encontrando su cúspide con el trabajo de Sánchez Vásquez y su *Estética abierta*. Sobre el tema, Rojas dice:

La categoría central sanchezvasquiiana es la producción o creación como praxis artística, que se diferencia de otras formas de práctica o de trabajo creador en que exige "no ya una necesidad práctico-utilitaria, sino una necesidad humana de expresión y comunicación", en que la experiencia artística a través de la obra produce una socialización de la creación como una exigencia estética y social. El arte es doblemente social. En cuanto que, siendo una creación individual e irrepetible, es la creación de un individuo socialmente condicionado, y en cuanto que la obra de arte no solo satisface la necesidad de expresión de su creador sino también de otros. Supera el enfoque tradicional y plantea que entre la obra y el "espectador" se abre una relación estética creadora, pues éste se incorpora al proceso mismo de creación, o sea, es co-creador y no mero espectador inmutable (p. 1057).

Rojas aclara que la propuesta de Sánchez Vásquez no se reduce a la creación artística y al arte, sino que plasma la relación social entre el objeto y el sujeto sobre la base de la actividad humana que está permeada por la naturaleza y las relaciones sociales. Para Sánchez Vásquez, "el valor estético no es, por tanto, una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que se inquiera en la sociedad humana y gracias al hombre como ser creador" (p. 1057); a esto se suma la **función comunicativa** que subsiste a la par de la función estética, pues busca colmar la necesidad de expresión y locuacidad del arte.

En el texto *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (Sánchez, 1996, p. 112) se plantea que el marxismo y su planteamiento estético es una alternativa que permite entender mejor las determinaciones históricas y sociales de la experiencia estética y del arte en particular; y en el caso de América Latina se sale del marco de la estética idealista e irracionalista, que ubica dicha experiencia fuera del contexto histórico, ausente de objetividad y centrada especialmente en lo individual, sea desde la creación o desde la recepción de la obra de arte: "De modo análogo hay que ampliar y enriquecer el concepto de lo estético, heredado del Renacimiento, que privilegia o vuelve exclusiva la experiencia artística, para ir más allá del arte y buscar lo estético en la artesanía, la técnica, la industria y la vida cotidiana" (p. 113).

Rodolfo Kusch, en un breve texto titulado *Anotaciones para una estética de lo americano* (2002), plasma ideas generales de las características que podría tener una estética latinoamericana, sin profundizar en lo meramente artístico, sino en las particularidades del modo de ser actual latinoamericano, que se encuentra frecuentemente con el pasado indígena y con la aceptación o negación de él (2002, pp. 67-70). En su texto, Kusch se remite al arte indígena que presenta figuras antropomorfas de rasgos fuertes y feos; sugiere a partir de ellos la reflexión hacia una estética propia, que tenga en cuenta diversos aspectos que en general se presentan como antagónicos:

*El problema del arte en América Latina es el problema de su vida política, social y económica. Se trata de la misma alternancia amarga entre luz y sombra, la misma reversión de lo que nos parece real y firme y nos infunde placer por el sentimiento de lo tenebroso y una realidad amorfa y sombría. Detrás del formalismo elegante de Mitre, la fealdad heroica del *Martín Fierro*. El arte americano es dual, bifronte, con dos caras que mantienen entre sí un abismo similar a la oposición maldita entre Dios y el Diablo. Y es que hay una angustia original que sostiene lo perfecto y suprime lo imperfecto, y que regula las apetencias de tal modo que lo sombrío y tenebroso sea desplazado a un segundo plano. [...]* El arte

surge así de un miedo original que cuestiona a lo amorfo su falta de forma. La visión que un artista corriente tiene de lo americano contiene esa irritación por la ausencia de equilibrio formal. Se refugia de inmediato en esa predisposición colectiva al estrato, a lo formal, a lo estable, llevado por una especie de pánico de que lo que está abajo pudiera destruir lo de arriba (2002, p. 68).

Kusch sostiene que existe en los habitantes americanos un miedo por vivir lo americano, donde el apego por aquello que se cree como válido impide sentir las experiencias vitales; para este autor, "lo americano es primordialmente lo indígena y, en segundo lugar, el mundo construido por el hijo del inmigrado. Uno y otro se corresponden respectivamente con lo muerto y lo viviente. Y la arqueología intercede para desnutrir aún más a lo indígena, de tal modo que subsiste lo inmigrante como única posibilidad" (2002, p. 68).

Así, el indio ha desaparecido desde el Descubrimiento, dando paso a "la occidentalización de América" (Kusch, 2002, p. 68), y a través de esta, a la construcción de las naciones y de un nuevo hombre que toma como modelo al sujeto kantiano en territorios deshabitados; deshabitados por su vastedad geográfica y por la misma muerte del indio. Kusch anota que una estética de lo americano podría significar una integración geográfica de lo americano, contemplando lo deforme no como una idea del mal en una posición dialéctica con el bien, sino que encuentre en lo amorfo una expresión propia.

Sin embargo, si se recuerda la definición de estética anteriormente planteada, como *disciplina de la filosofía que se ocupa de analizar y resolver todas aquellas cuestiones relativas a la belleza y al arte en general*, se hace imprescindible ocuparse de interrogantes relativos a la belleza y al arte en general latinoamericano, y atender al cómo se formó la idea de arte en América Latina, pues, de acuerdo con las particularidades históricas ocurridas, su creación tiene antecedentes diferentes a los de Occidente.

1.1.2 El concepto de arte en América Latina

Para tener una visión panorámica del modo de ser estético latinoamericano, si es que se puede afirmar como un hecho este fenómeno, es necesario indagar sobre el origen de lo que hoy se considera arte. Para conocer esto es necesario preguntarse por ¿cómo surgió la categorización del arte en sí en Latinoamérica? Las respuestas se encuentran en la historiografía dada por Occidente al vasto contexto geográfico colonizado por españoles y portugueses, denominado Nuevo Mundo. Esta afirmación es sostenida por

Rubén Barreiro y Miguel Rojas, en su texto "La expresión estética, arte popular y folclore. Arte culto" (1986), donde plantea aspectos importantes sobre la división que existió en las artes:

[...] La expresión estética de América Latina está en relación directa con los procesos histórico-políticos del continente. No existe un arte nacido de la nada y que se sostiene en un sitio neutro del espacio. Para comprender bien esto es preciso recordar que nuestra América fue un conglomerado de pueblos y culturas que se manifestaban en forma autónoma, con las variantes y los cambios dialécticos específicos de la vida de cada comunidad y los resultantes de las relaciones entre una y otra nación (p. 446).

Comenzando el recorrido en la época de la Conquista, con el consabido "encuentro de dos mundos" se generó lo que se ha dado en llamar el avasallamiento de una cultura sobre otra. La cultura original prehispánica se desarrolló durante un largo periodo histórico sin ser conocida y mucho menos reconocida por los "recién llegados". Dos símbolos representaron este momento cultural para las dos etnias: la espada y la cruz. A partir de esto se deduce que el propósito cultural (entiéndase lo político, lo económico y lo social) de la Corona española y su Iglesia en Latinoamérica, correspondía a la idea expansionista de la fe católica, que contempló su doctrina como único "*modo de ser*" social e individual. Es evidente la **transculturación** por medio de la evangelización e instrucción, para satisfacer los intereses políticos y religiosos del imperio español; evangelización que fortaleció el dominio imperial e hizo posible que América se convirtiese en un nuevo centro de la fe católica.

Desde una visión dicótoma, se ha pensado que la presencia de una cultura con valores diametralmente diferentes –la del Renacimiento europeo, para calificarla provisionalmente– interfirió, quebró mejor dicho los procesos históricos de los pueblos aborígenes y durante tres siglos los sometió a la dominación, los mantuvo en estado de extrema dependencia, impidiéndoles de esta manera, en forma casi absoluta, el despliegue regular de sus facultades creadoras genuinas (Barreiro y Rojas, p. 446).

Aunque el propósito conquistador era la imposición cultural, para el indígena era difícil apartarse de su cultura ancestral; entonces cohabitan los dos modos de ser, y es en este periodo cuando se origina la división entre estos, estableciéndose así en América Latina la categorización entre el arte y la artesanía, la cual, evidentemente, es el comienzo de la segmentación de dos tipos de actividad artística: una "cultura" y otra "popular". Veamos cómo en el siguiente periodo (la Colonia) esto sigue manifestándose.

Durante la Colonia era evidente la separación política y geográfica de indígenas y españoles, como las clases sociales predominantes en la sociedad; al respecto, Juan Esteban Lewin expone:

El concepto base de todo el sistema social era la división en dos grandes grupos: la "república de españoles" y la "república de indios". Esta dicotomía se complementaba con la existencia de los esclavos traídos desde África y sus descendientes, que componían un tercer elemento que, por su naturaleza de inferioridad, no llegaba al rango de república. [...] Esta forma de estructurar la sociedad puede leerse de acuerdo a las ideas organicistas: podemos decir, por ejemplo, que los españoles eran la cabeza –la parte pensante– del cuerpo social, mientras que los esclavos eran las extremidades, los órganos que se ocupan del trabajo más burdo y más vil, sosteniendo así toda la sociedad (2004, p. 129).

Rubén Barreiro y Miguel Rojas destacan que con unas condiciones como las expuestas es muy difícil escrutar la definición de las expresiones estéticas de América Latina sin tener en cuenta la trayectoria histórica y sus repercusiones sociales:

La Edad Media, sociedad estamental, no conocía sino artesanos. En América Latina esta división es aún más significativa pues ha servido, además, para distinguir la creación del vencedor de la de los vencidos. En efecto el marbete de artesanía –regularmente traducido por popular o folclórico– ha designado, sin excepción, las creaciones de origen indígena [...] En América, durante largo tiempo, la división arte/artesanía se concibió como un mecanismo de colonización; la noción de artes menores sirve para reducir y subordinar la creación de los vencidos. El arte del conquistador es el arte mayor. De esta manera, se niega creatividad al indígena cuando se expresa en sus propios patrones culturales, se niega la antigua tradición, pues todo lo que se haga en ella se reduce a folclor, a artesanía a creación ancilar ajena a lo bello (p. 447).

La dicotomía que planteó el conquistador para las artes como un problema entre culturas no era más que un conflicto de clases que permaneció a lo largo de la historia. Evidentemente, esta construcción se extendió a cada arte, lo que implicó que surgiera la clasificación de un "arte mayor" ("erudito", "académico" o "culto") y un "arte menor" ("popular" o "folclórico"), que era transmitido oralmente. Por lo tanto, la expresión estética dada desde la Colonia se remitirá e imitará la belleza de las categorías planteadas por Occidente:

Así surge la colonización por el arte, pues para crear, para ser un artista – lo que acuerda un estatus en la sociedad colonial– es preciso expresarse en el lenguaje del vencedor. La imposición de sus valores estéticos busca invalidar la creatividad indígena; la imposición de un nuevo código intenta anular la antigua palabra (Barreiro y Rojas, p. 448).

La dependencia y la coartación del libre ejercicio de la creatividad se imponen en el siglo XVIII, en todas las artes; pero, paradójicamente, este fenómeno que anuló y prohibió las expresiones artísticas indígenas convirtió las expresiones occidentales en el arte común para la población mezclada de la época:

[...] El arte culto fue, originariamente, el arte del vencedor; pero éste, justamente para imponer su ideología, necesitó dar al mismo un carácter "popular", es decir, que llegue a las masas y pueda ser comprendido por ellas. Si no, ¿cómo podría difundir su ideología y convertirla en dominante? Tal es el caso del barroco, arte culto que aspira a imponer el poder de Dios y el rey en el nivel de popular (Barreiro y Rojas, p. 448).

El siglo XIX presenta diversidad en sus contenidos culturales, destacándose la ruptura con el barroco. Proyectos de emancipación y descubrimientos geográficos son, entre otros, los elementos de los que comienza a tener conciencia el hombre latinoamericano. Aunque el afán independentista parece eliminar cualquier separación social anterior, la división entre los dos tipos de arte continúa. Barreiro y Rojas exponen que, en el siglo XIX el poder dominante se traslada: "El neoclasicismo se transforma en un arte de academia, de élite. Durante el siglo XIX, pues, el 'arte culto' será el arte académico" (p. 455). Ahora quienes hacen la separación son los oligarcas, que añoran una cultura europea trasladada a Latinoamérica, y desprecian aquello que no es arte docto.

Se dice que: la dominación cambia de signo en el siglo XIX, se embandera con los colores de nuevas ideologías, y la explotación cambia de máscara sólo para conseguir una eficacia mayor. En consecuencia, se estima que el elemento que más ayuda a definir esa supuesta unidad continental – antes y después de los movimientos independentistas– es la noción de dependencia (Barreiro y Rojas, p. 472).

Obsérvese que, al parecer, las artes, en general, tienen el mismo propósito: la construcción de una **identidad nacional**, aunque acogiendo las formas europeas. En cuanto a la toma de conciencia del hombre por la geografía, la certeza de su existencia como "tierra propia" promueve todo tipo de

expresiones culturales. Las riquezas naturales que surgen de un paisaje exuberante son elementos determinantes. Una nueva relación que se entabla entre hombre y naturaleza, entre el hombre y lo telúrico permitirá afirmar su **continentalidad**, condición que lo irá separando lentamente del patriarcal imperio español. El hombre ilustrado del siglo XIX encuentra un sentido de belleza particular que quedará plasmado en textos o imágenes de tipo científico o artístico. Barreiro y Rojas expresan lo siguiente sobre este tema:

La dialéctica entre exaltación y dominio de la naturaleza nos lleva lejos por el camino de las relaciones implícitas entre expresión estética y proceso social [s.m.], pues la citada posición artística revela, a través de las correspondencias, la ideología y la práctica de la burguesía dominante durante el siglo XIX: la de los terratenientes estancieros, los hacendados, los señores de ingenio, los saladeros... (p. 457).

En Latinoamérica, la tendencia a rememorar el arte europeo continúa, pero se debilita, y para la segunda mitad del siglo XIX el arte se rebela en búsqueda de su liberación de los modelos europeos, y se sumerge en los elementos folclóricos, como fuente de belleza, inspiración e identidad. Esta tendencia se afianzará en el siglo siguiente.

Barreiro y Rojas comentan sobre la dificultad que se encuentra al definir las expresiones estéticas de América Latina, que despistan por el mismo hecho de tener una historia común, de la cual es imposible separarse y que media en cualquier reflexión. Exponen que en el siglo XX las dos categorizaciones estaban presentes, y el arte folclórico se apoyaba en las ideologías socialistas, surgiendo diversos movimientos artísticos, como el indigenismo o el afroamericanismo; pero cada vez el arte folclórico se integraba en mayor medida con el culto. Muestran Barreiro y Rojas que existe la tendencia a clasificar la producción artística en alguna de las dos tipificaciones, la culta o la popular, sin detenerse a observar que son divisiones móviles de acuerdo con el tiempo y el espacio; es decir, lo que es considerado académico se transforma en popular, y viceversa.

Con cierto conocimiento de los patrones de belleza impuestos a través del arte y de los problemas que giran en torno a él en América Latina, será posible indagar sobre la rama de la estética general que se encarga de la música, pues los estudios en esta área son recientes en Occidente y novedosos en el subcontinente americano. Se ha dicho que los estudios de la filosofía latinoamericana poco se han ocupado de reflexionar en torno a este tema, y

muestra de ello es la escasez de fuentes bibliográficas para elaborar un posible estado del arte acerca de la reflexión estética en América Latina. Así, pues, es indispensable propiciar la investigación sobre la estética musical, ya que la música ha sido a lo largo de la historia un elemento social que se ha desarrollado en el continente. Por lo tanto, será necesario delimitarla y explicitarla.

1.2 SOBRE LAS DEFINICIONES DE ESTÉTICA MUSICAL

La evolución y el desarrollo técnico de las artes a través de la historia, y la diferencia de sustancias que competen a cada arte hicieron que su separación fuera inminente; el carácter y el significado contenidos en estas sustancias permiten distintos tipos de percepción y sensación en el creador, el intérprete y en quien recibe la información; fenómeno que generó la aparición de la estética literaria, la estética del cine y, por supuesto, la estética musical. Como este trabajo buscó construir un análisis estético de la música erudita en Colombia, se hizo necesario conocer cuáles son las definiciones planteadas sobre estética musical en el siglo xx, y elegir la que mejor se adapta para el caso de la música en el país.

Como ya se anotó, Hanslick, basado en el pensamiento positivista, propuso la estética de la música como una ciencia, en su texto *De lo bello en la música*, escrito en 1854: "El estudio sobre lo bello sino ha de quedar totalmente ilusorio, tendrá que aproximarse al método de las ciencias naturales" (1947, p. 12). Este planteamiento de belleza se determina desde la **forma**, invalidando los postulados de la época romántica que atribuían lo bello de la música a los sentimientos que generaba. Para Hanslick, la música no necesitaba recurrir a contenidos extramusicales para existir; la influencia positivista le permitió afirmar que la música poseía un componente semiológico, sin desconocer que en la forma residía su belleza:

De lo bello en la música posee otra dimensión, realmente estética y que es para él fundamental. El gran objetivo de ese libro es el de definir el lugar de lo Bello musical. Para Hanslick no reside en los sentimientos provocados, sino en la *forma*. La dimensión semiológica de su trabajo, *secundaria* en su perspectiva, es *empírica*: el autor le reconoce a la música la posibilidad de evocar sentimientos, pero la dimensión estética propia es *normativa*, tiene como misión decir lo Verdadero. En otras palabras, Hanslick admite que existe, en el conjunto del hecho musical, otra cosa que la forma, pero se aferra a *reducir* lo Bello a esta única dimensión inmanente (Nattiez, n.d.).

Si para Hanslick "las leyes de lo bello, en todo arte son inseparables de las características particulares de su material y de su técnica" (Zamacois, 1990, p. 2), se entiende entonces que lo verdaderamente bello será la técnica empleada para ser escrita e interpretada una obra, sustrayéndose de la capacidad emotiva que genera en el oyente y en el compositor.

Los propósitos de Hanslick sobre una estética musical son elevar la música al sitial de las Bellas Artes y confrontar en su época las atribuciones dadas a la música, que se limitaban a describir su belleza en el hecho de generar sentimientos y de su recepción. Los sentimientos que se encontraban en la obra remontaban a los del autor y al del intérprete, aunque no niega que evoca sentimientos, pero aclara que la belleza reside en el ser una **forma en movimiento**, que se expresa a través de símbolos (componente semiológico) que son comprendidos por el oyente, pero difíciles de transcribir al lenguaje ordinario: "En la música hay sentido y consecuencia, pero musical; es un lenguaje, que hablamos y entendemos, pero que no somos capaces de traducir. Hay un conocimiento profundo en el hecho de que también en las obras musicales se hable de 'pensamiento'" (Hanslick, 1947, p. 62). El concepto estético de Hanslick intenta demostrar que es posible analizar la música desde la mirada científica, que se desprende de cualquier agente externo a ella.

Otro de los más destacados autores sobre el tema en Alemania es Carl Dahlhaus, para quien la música es un objeto transitorio que solo se percibe después de que se ha recreado. Dahlhaus coincide con Hanslick en el hecho de afirmar que la música es **objetiva**, pero aclara que esta objetividad es percibida de forma indirecta; la recepción objetiva no se produce en el acto, el oyente la re-presentará después del contacto con ella, cuando puede volver atrás en su pensamiento para analizarla y entenderla como un todo: "En tanto que forma, dicho sea a modo de paradoja, la música alcanza su propia existencia real precisamente en el momento en el que ya es pasado. [...] Espacialización y forma, regresión y objetualidad se relacionan de forma correlativa. Lo uno es punto de apoyo y requisito de lo otro" (Dalhaus, 1996, p. 2).

En cuanto al significado que contiene la música, Dalhaus afirma que no es posible desligarlo de ella, y propone que esta tiene un significado "intencional", ya que cobra sentido cuando el oyente logra captarlo; quiere decir que los signos y las relaciones que se establecen entre los sonidos son solamente comprendidos cuando el oyente los ha identificado.

Aunque Dalhaus no presenta una definición concreta de lo que es la Estética musical, sino que explicita todos los fenómenos que se originan en la obra y en quien la escucha, se puede deducir que, para él, *la estética musical es el estudio de los problemas inherentes a la música en los que la belleza está representada en la unidad*, y que para llegar a descifrar su estética es necesario asumir aquellos fenómenos como un todo: objetividad, percepción del oyente y significado musical. El mismo autor hace una advertencia, en el texto *La idea de la música absoluta* (Dalhaus, 1999), sobre la estética de la música, y recalca que estos estudios abstractos no son bien recibidos por los músicos, pues los consideran fuera de la realidad musical y del público musical, como él lo llama, y piensan que competen a los filósofos que se han alejado de la preocupación por el tema del quehacer musical; pero más adelante aclara que el oyente que siente empatía por una obra, toma una decisión estética que, aunque aparentemente sea individual, hará parte de una tendencia general que pertenece a determinado modo de ser de una cultura. Y estos conceptos son parte de una evolución "de lo que la música es y significa, o de cómo es concebida" (Dalhaus, 1999, p. 5).

El músico y filósofo Enrico Fubini se ha dedicado ampliamente a tratar el tema de la estética musical; en uno de sus libros, *Estética de la música* (2001), plantea un interesante problema que se presenta al hablar de dicha materia, a causa de su reciente creación. Para Fubini, a lo largo de la historia se han desarrollado conceptos estéticos que se desconocen si se considera, limitadamente, que la reflexión estética por la música comenzó solamente en el siglo XVIII, y señala que utilizará un concepto de Estética Musical de corte empírico, para evitar esta limitante; entonces la define como: *una disciplina que estudia la reflexión sobre la música, su naturaleza, sus fines, límites y, obligatoriamente, su inmersión en la historia* (2001, p. 16).

En lo referente a la dimensión estética, Fubini aclara que se debe tener en cuenta que la música no acepta los mismos juicios que otro arte. En este aparte recuerda las reflexiones de Hanslick, y anota que el desarrollo independiente y subterráneo de la música, ajena a las otras artes, hizo que la delimitación estética dependa de la historia, de la historia de la música, de la filosofía, la sociología de la música, la acústica, la física, la lingüística, etc.; además, advierte que analizar la música solamente desde un punto de vista científico o desde alguna disciplina en particular, solo dejará al descubierto una parte de ella.

La definición sugerida por Fubini puede generar confusión, puesto que no delimita lo que es realmente, para él, la reflexión sobre la música; es posible que lo que se quiere decir con reflexiones sea la idea sobre la cual insiste

constantemente: el *pensamiento musical* como reflejo de la historia en sus diferentes periodos. A partir de estos se interpretan las circunstancias, condiciones y sensaciones que rodearon, en primer lugar, al compositor, las obras y la asimilación del intérprete, para la comunicación con el público, y por último, la elaboración intuitiva y racional del oyente a partir de la escucha de las obras. Posiblemente dentro de este pensamiento estén incluidos los dos tipos de texto de los que se vale la música: el musical (la partitura) y el que hace referencia a lo musical.

Joaquín Zamacois, para la emisión de un concepto de estética de la música, plantea en su texto *Temas de estética e historia de la música* (1990) diferentes miradas de filósofos y teóricos de la música, pero no presenta una definición clara del concepto; en diferentes párrafos se pueden encontrar ciertos parámetros para establecer qué sería aquello que estudiaría esta disciplina, y la interpretación de los mismos parámetros. Zamacois propone que la estética de la música es la disciplina que *teoriza sobre las condiciones expresivas y las cualidades del sonido considerándose como factor de belleza*: "La Estética de la Música no sólo reconoce la condición expresiva del sonido en sí y de las particularidades que distinguen unos de otros (entonación, duración, timbre e intensidad), sino que teoriza sobre todo ello, considerándolo factor de belleza" (1990, p. 11). Propone este autor que el primer tipo de belleza proviene de la *inspiración* (entendida como la idea musical que se concreta en una forma) del autor y de la técnica compositiva empleada para realizar la obra.

Zamacois destaca la importancia de tener en cuenta el vínculo estrecho que ligue la Estética de la Música con la historia, y para responder al interrogante del *porqué estético* sugiere que dentro de este análisis se debe tener en cuenta *el grupo racial, la cultura y la situación geográfica de los pueblos que desarrollaron sus propios cánones de belleza y sensibilidad* (p. 8)². Esta cuestión, además de responderse desde la historia, debe recurrir también a las diferentes disciplinas y elementos que conforman la música (la historia, la teoría musical, las formas musicales, la melodía, el ritmo o la armonía). Zamacois hace un breve recorrido por la historia buscando las definiciones estéticas, y hace explícita una propuesta desarrollada en cada periodo de la historia de la música occidental.

El pedagogo y compositor musical salvadoreño Esteban Servellón, en un corto escrito sobre la estética, propone:

² Este concepto es muy importante dentro de este trabajo dado las diferentes construcciones históricas y culturales de América Latina.

La estética se define generalmente como la filosofía o estudio de lo bello. El estudio de lo bello en música sería, entonces, el logro de criterios que nos conduzcan a distinguir por qué una determinada obra es bella y otra no lo es desde el punto de vista estético. Se puede objetar sin embargo que el criterio no siempre es el mejor medio para evaluar la calidad o el valor artístico de una obra. Una definición que prevé excelentes bases para el estudio en cuestión sería: la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos, porque coincide con el significado griego del vocablo (2006).

Esta podría ser considerada una de las definiciones más acertadas, en su primera parte, para explicitar qué es la estética musical, pero se puede objetar que el autor solamente analiza la estética de la música desde un enfoque meramente psicológico musical, referido a la percepción: "*la estética musical es el estudio de las relaciones de la música con el sentimiento e intelecto humanos*", y descarta el componente histórico, sociológico, formal, analítico, etc., que contiene la música. Cuando plantea que el criterio no es el mejor medio para valorar la belleza de la música, desconoce que *los criterios son otorgados por el desarrollo social histórico* en los que se encuentran envueltos el autor y el oyente.

Por otra parte, Don Michael Randel, en el *Diccionario Harvard de Música*, presenta la siguiente definición de estética musical:

La estética musical comprende aquellas cuestiones de carácter filosófico que rodean al arte de la música desde la Antigüedad, excluidas, en tanto que tales distinciones puedan realizarse sin controversia alguna, las cuestiones que pertenecen con mayor propiedad a la teoría de la música, la musicología, la psicología de la música y la doctrina normativa de la composición. El problema más omnipresente de la estética musical es [...] el problema de si la música posee un "*contenido*" más allá de su "*sintaxis*" y su estructura puramente musicales: es decir, si significa, comunica o si es incluso describible en términos de lo que Kant llamó felizmente "el hermoso juego de las sensaciones". Pero en los últimos años ha surgido otra cuestión de tipo lógico u ontológico, relacionada con la naturaleza exacta de la propia *obra musical* (1997, p. 404).

Esta definición muestra una perspectiva diferente, que excluye el problema de la belleza y se dirige en mayor medida hacia las cuestiones de la filosofía de la música, sin la delimitación que otorga la estética dentro de la filosofía; lo más interesante del planteamiento es la referencia hecha a dos de los problemas que se presentan en la música:

- **El contenido musical**, visto como el posible significado de la música y su descripción en palabras. El autor muestra que sobre el contenido musical existen varias teorías que giran en torno a la emotividad, o a la ausencia de esta, que para el hombre común será la "excitación" de algún sentimiento o pasión, y que a lo largo de la historia el contenido de las obras se ha estudiado dependiendo de las perspectivas del contexto social de cada época.
- **La obra musical**: según Randel, en los estudios más recientes sobre la estética o filosofía de la música (nótese que da el mismo significado a los términos) se preocupan por explicar qué tipo de objeto "ontológico" podría ser la obra musical.

Como ya se dijo, existe confusión entre filosofía de la música y estética de la música, lo cual no permite ubicar qué es esta última. Por lo tanto, se puede concluir que las definiciones planteadas hasta el momento son insuficientes y es necesario proponer una definición que, reuniendo las anteriores, permita aclarar la terminología, de tal modo que al nombrar la estética musical se asuma un criterio claro para el presente trabajo.

Así pues, si para Hanslick la belleza radica en la forma; para Dahlhaus, en la unidad; para Fubini, en la reflexión histórica; para Zamacois, en la expresividad; para Servellón, en el criterio de belleza que se establezca, junto con los sentimientos que genera, y para Randel, en el contenido y la obra, entonces, se puede decir que la Estética Musical es la **disciplina que se encarga del estudio de lo bello en la música, y lo bello será determinado a partir del contexto geográfico y socio-histórico, por la proporción de la forma conjugada con la técnica de su escritura, por la expresión y el contenido de la obra musical**. Así, pues, queda concebido el concepto, partiendo de la premisa sobre la cual los distintos autores concurren: la necesidad de recurrir a diferentes disciplinas para poder definir qué es lo bello en la música.

Pero algunos de los autores mencionados, como Fubini, Zamacois y Randel, presentan, dentro de sus estudios sobre la estética, una analogía entre estética y estilo musical, al igual que diferentes textos relacionados con la historia de la música o con los compositores; circunstancia que puede generar confusión si se desconocen las definiciones; entonces, será indispensable saber qué es el estilo musical. Según el DRAE (2001), el estilo es "6. Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico" y "7. Conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época".

Para Randel, el concepto de estilo está tomado de una tradición retórica que data de hace mucho tiempo, y referencia a Aristóteles:

[...] diferencia entre estilo y contenido: el modo en que se dice algo en contraposición a lo que se dice. Una distinción de este tipo es difícil de mantener incluso con relación al lenguaje. Su aplicación a la música es aún más problemática, ya que la música no representa esencialmente nada. Las notas y duraciones que definen una composición constituyen también su contenido. [...] El estilo puede entonces hacer referencia a elementos que caracterizan las obras o las interpretaciones de una época, región, género, compositor o intérprete determinados. [...] El intento de definir un estilo requiere de la consideración de todos los aspectos de la música que se estudia (1997, p. 406).

¿Qué diferencia existe entre los dos? A simple vista se centran en el estudio del mismo objeto, valiéndose de los mismos argumentos para descifrarlo. Posiblemente la delimitación subjetiva de los dos términos radique en la determinación estética de exaltar lo que es bello, a partir de los diferentes recursos o elementos utilizados para su análisis; pero aun así no es clara la diferenciación de los términos, pues ambos comparten los mismos propósitos. Establecer o negar la correspondencia de los dos significados será una futura labor dentro de los estudios interdisciplinarios. Dentro del presente texto se establecerá la siguiente diferencia: el estilo es un conjunto de características formales de determinada obra musical, mientras lo estético es el concepto de lo bello, que subyace y fundamenta no solo ese conjunto de características formales (estilo), sino también las características materiales y los propósitos de la música como tal.

Con las consideraciones anteriores, es necesario conocer cuáles han sido los estudios que al respecto o en torno a la música latinoamericana han realizado expertos en el tema; pues al igual que el interés por conocer los estudios estéticos de los filósofos sobre la estética general, también es necesario conocer qué se piensa de la música que se crea en América Latina, y analizar los estudios dedicados exclusivamente a la estética musical propia del subcontinente. Entonces, partiendo de ello, los textos presentados a continuación esbozarán un estado del arte incipiente sobre lo que es la estética musical y se ubicarán dentro de una parte de la definición de la estética general. Se podrá observar que a continuación se plantea un análisis de las cuestiones relativas a la música en América Latina.

1.2.1 De las reflexiones sobre la música latinoamericana

Las indagaciones muestran que la reflexión sobre la música interpretada y creada en el subcontinente surge en el siglo xx, por parte de un grupo de músicos dedicados a actividades diferentes a las interpretativas. Son los mismos compositores, en las primeras décadas del siglo xx, quienes expresan sus apreciaciones sobre la música y el camino que deben seguir en pro de la construcción del arte latinoamericano. Ejemplo de esto es uno de los primeros compositores del subcontinente destacados a nivel mundial: Carlos Chávez (México, 1899-1978), por su texto *Pensamiento musical*, y del que Behague comenta que: "Su Pensamiento Musical incluye una larga exposición sobre los orígenes de la música en la magia, el significado de la repetición, los usos sociales y rituales de la música y otras materias semejantes" (1983, p. 194). Chávez expresa que: "el arte debe ser nacional en carácter, pero universal en sus fundamentos, y que debe llegar a la mayoría de la gente, en vez de a una minoría privilegiada" (citado en Friedmann, 1997, p. 62). Esto se refleja en la combinación de elementos indígenas, pero también mestizos, populares y urbanos de su obra.

Casos como el de Carlos Chávez son encontrados a lo largo de todo el continente; pero con el surgimiento de nuevas disciplinas en el campo de la música en el siglo xx, como la musicología o la psicología de la música, se pueden encontrar diferentes textos que pueden dar cuenta de la música de América Latina, y a futuro plantear unas propuestas para tratar de reconocer la estética musical latinoamericana. Generalmente este tipo de escritos se encuentran en recopilaciones históricas de música o en artículos de revistas, sin que se haya dedicado un libro a estas temáticas, realizado por un latinoamericano.

De los textos encontrados sobre la reflexión estética musical se halla el titulado *De la armonía apacible al acorde disonante (algunos apuntes sobre lo sublime, en un temple estético del siglo xx)*, de María Helena Ramos (2001); en él, la autora entabla un diálogo entre las ideas kantianas sobre lo sublime y su directa relación con la razón, en contraposición con su experiencia personal en el aprendizaje de la música a través del piano; a partir de estas experiencias la autora encuentra que la pasión y el gusto por la música son experiencias de sublimidad. Desde este punto de vista, Ramos contextualiza el siglo xx y los parámetros estéticos desde las categorías musicales de consonancia y disonancia, tomando como referente a Hegel, para quien la disonancia es pasajera, pues su fin será el encuentro con la *armonía*; entonces, en el siglo xx, señala, el concepto de armonía ha sido modificado: "El nuestro ha sido

un siglo particularmente preocupado de la importancia de los procesos perceptivos y de cómo ellos están directamente vinculados con los modos de construir y de ser en el mundo que nos rodea" (p. 138).

Agrega Ramos que en las artes plásticas se observa una pérdida del centro, ya que la atención se multiplica a diversos focos, permitiendo la difusión del objeto; a lo cual se puede añadir que estos principios no son propios exclusivamente de la plástica, pues desde fines del siglo XIX, en la música se empezó a diluir el eje que construyó Occidente durante mucho tiempo, el cual se conoce como tonalidad o centro tonal. A partir de estas modificaciones se pueden encontrar diferentes tendencias estilísticas en la música, como el impresionismo, la atonalidad, la politonalidad y otras que se asemejan, en esencia, a las artes plásticas. "[En el siglo XX] El arte se hizo consciente como nunca antes de las diferencias y relaciones entre la visión central y la visión periférica, con lo cual permitió también la apertura de su campo de visión" (Ramos, p. 141).

Ramos se cuestiona sobre si el arte del siglo XX tiende a acercarse a la sublimidad más que a la belleza, y comenta que existe una *valorización de la idea sobre la forma artística*, que desmaterializa el objeto, induciendo a que la idea es el centro de la obra, y afirma:

El arte del siglo XX ha retomado, a su modo, pero con cierta fuerza, la *idea platónica* que animó la filosofía antigua.

- El *pensamiento fundante* por sobre el producto fundado.
- La relación cada vez más estrecha del *arte con la ciencia y el pensamiento*.
- La tendencia, cada vez mayor, a *alejarse el arte de la transcripción de la naturaleza* (p. 144).

Por último, plantea Ramos que las vanguardias artísticas del siglo XX procuran mayor importancia a lo estético que a lo artístico, en donde lo sublime será una parte indispensable del estudio.

Una obra dedicada a recopilar diferentes visiones a lo largo de los países latinoamericanos corresponde a la colección de la Unesco llamada *América Latina en su música* (Aretz, 1980), perteneciente a la serie *América Latina en su cultura*. Para la realización de esta gran colección y de los volúmenes que la acompañaron, se tuvieron en cuenta dos puntos metódicos del proyecto de la Unesco, de los cuales se cita a continuación el primero, para evidenciar la selección de sus colaboradores:

Considerar a América Latina como un todo, integrado por las actuales formaciones políticas nacionales [...] ha llevado a los colaboradores del proyecto a sentir y a expresar su región como unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos el proceso de autoconciencia que el proyecto tiende a estimular, ya que solo los intelectuales latinoamericanos son llamados a participar en él (Aretz, prefacio).

Con tales directrices se creó el libro, seleccionando a destacados músicos para responder sobre temas como la actualidad de la música latinoamericana, la relación del artista con la sociedad, la relación del artista con la obra, la relación de la sociedad con la obra y la política musical. De la selección realizada para ser incluida en este capítulo, se encontrarán reflexiones particulares del cubano Alejo Carpentier, quien, aunque no fue músico, dedicó gran parte de su obra a la reflexión y a la historia de la música; del folclorista, musicólogo y crítico musical brasileiro Luis Héctor Correa de Azevedo, y del compositor y crítico musical Juan Orrego Salas, de nacionalidad chilena.

El primer escrito que se analizará es *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, de Alejo Carpentier; en él, el autor hace un paralelo entre la historia socio-musical de Europa y la de Latinoamérica, y plantea que la primera ha tenido un desarrollo lógico que ha permitido que las técnicas, tendencias y escuelas en ese continente hayan evolucionado hasta las propuestas que se presentan en las últimas décadas del siglo xx; esto recurriendo a los compositores de épocas pasadas, sin dejar de lado la vanguardia de cada época. En oposición, el panorama de la música latinoamericana presenta, según el autor, otras variables que no están sujetas a la función de los mismos valores y hechos culturales, que se gestan de estratos sociales, injertos y trasplantes que "resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado" (en Aretz, p. 8).

Carpentier expone que lo anterior hace que sea mucho más fácil entender y explicar la obra de compositores europeos, que la de compositores latinoamericanas, ya que el pensamiento musical de los europeos es el producto de las renovaciones musicales naturales de cada periodo ideológico, mientras que en América Latina los compositores son casos espontáneos y sorprendentes en el manejo avanzado de la técnica, conjugado con elementos folclóricos, telúricos y otros que han surgido. Entonces, se puede decir que la visión de los compositores más destacados de Latinoamérica, destacados en el sentido de que han sido interpretados en Occidente (reconocidos por

el "otro"), puede crear desde el "significado nacido entre fronteras pero con el significante de alcance universal" (Carpentier, en Aretz, p. 8).

Retornando a la historia de Europa, Carpentier expone que los compositores de los siglos xvii y xviii fueron ajenos a la "jerarquización de la música, que sólo viene a producirse en la historia del arte de los sonidos hace poco más de cien años" (Carpentier, en Aretz, p. 9); aquella división entre la música culta y la música popular, que para los citados compositores no existía, pues el compositor debía dominar la técnica musical, para así lograr la creación, dependiendo de las exigencias del momento, sin olvidarse de su afinidad y pensamiento. La categorización surge en Europa en la segunda mitad del siglo xix por el auge que tuvo la opereta y la música de salón, que en realidad continuaba siendo ajena a los grandes compositores de finales del siglo.

En América Latina, para la misma época, la situación era diferente, pues en las calles se podían escuchar diferentes géneros, como tango, rancheras, bambucos y sones, que encontraron el rechazo de los músicos formados y de los profesores de conservatorios; era tal el rechazo a aquella música, que por ser tan numerosa se hizo una clasificación bastante minuciosa de los géneros. Carpentier los describe así:

- a) La música culta o clásica
- b) La música semiculta o semiclásica (?) [en este género no se puede encontrar el límite]
- c) La música popular
- d) La música populachera (!)
- e) La música folclórica, tratada con una deferencia un tanto abstracta e intelectual hacia el hombre de huarache y alpargata, quena y guitarrito (Herder y Narval habían enseñado a respetarlo...). Sin separar ese *Folclore* un tanto elaborado ya por ejecutantes inspirados, dotados de prodigiosa invención rítmica y melódica (en Aretz, p. 11).

Esta clasificación, según dice el autor, no permitió ver que la música catalogada por ellos como folclórica obedecía a principios diferentes a los de lo que en ese tiempo, y ahora, se llama música, los cuales no obedecían a las normas y a la significación dada por los teóricos de visión meramente occidental; por el contrario, obedecían a funciones rituales que Occidente y los latinoamericanos occidentalizados perdieron:

Así la música fue música antes de ser música [es decir: obra de arte]. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración, escandina, liturgia, poesía, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística (Carpentier, citado en Aretz, p. 11).

De lo dicho por Carpentier se puede deducir que atribuir un valor artístico a la música de las etnias del continente es un error, pues ella sirve para "otra cosa" y su belleza está planteada desde otros imperativos.

Según Carpentier, en América Latina la mezcla de los instrumentos de los tres continentes forma una simbiosis a partir de la época de la Colonia, y, por ende, una mezcla ideológica en materia musical y racial. Con la denominación de *criollos*, dada por Juan López de Velasco, en *Geografía y descripción de las Indias* (1571-1574), a los hombres nacidos después de la Conquista, se da vida a un nuevo pensamiento que se reflejará en las expresiones musicales, y que Alejo Carpentier describe así:

En el criollo americano se manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejen su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas, que en otros lugares están dando excelentes frutos. De ahí, su anhelo de "estar al día", que habrá de integrarlo en los movimientos de la época, promoviéndose un romanticismo americano cuando el romanticismo arrastra las mejores mentes creadoras de Europa, o, en nuestro siglo, una serie de vanguardismos estéticos que corresponden (a veces con obras valiosísimas, como había ocurrido en los románticos tiempos de Heredia y de Olmedo) a los futurismos, abstraccionismos, expresionismos, surrealismos nacidos en Italia, Francia o Alemania (en Aretz, p. 16).

Entonces, para Carpentier no debería existir una jerarquización en la música de América Latina, pues el hecho de hacer música no debe remitir al compositor a componer dentro de estrictos parámetros que muestren su filiación nacional; por el contrario, debe poder articularse y adaptarse a los contextos en los que vive y expresar desde el lenguaje elegido su propia estética; de esta única forma podrá encontrar la trascendencia universal, sin que necesariamente se inserte en el estilo nacionalista. Carpentier propone

el caso de Héctor Villalobos (Brasil, 1887-1959) como uno de los paradigmas de la música latinoamericana de principios del siglo xx, y lo resume como la conjugación perfecta entre el lenguaje académico y la convivencia cordial con músicas de baile o diversión; recomienda que dentro de la composición no se debe incurrir en errores por el hecho de encontrar una estética propia, ya prejuiciada por el hecho de sentir que se debe incluir material folclórico:

Porque el error de muchos compositores "nacionalistas" nuestros consistió –como apuntamos antes– en creer que el *tema*, el *material melódico*, hallado en campos o en arrabales, bastaba para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los contextos de ejecución que eran, en realidad, lo verdaderamente importante. Por otra parte, no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya –habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de "nacionalismo"– para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son las que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas (en Aretz, p. 18).

El siguiente artículo se titula *La música de América Latina*, escrito por Luis Héctor Correa de Azevedo, quien presenta una muy interesante visión de la jerarquización de la música en el siglo xx, resguardada en los movimientos musicales de esta época. El autor comienza citando la idea de Gilbert Chase para el análisis de la música latinoamericana, quien propone un método dialéctico, por la necesidad de revisar la contradicción existente entre las motivaciones que influyen en el arte europeo y la cultura nativa: "*La música neohispana –ice Chase– es música hispánica traída al Nuevo Mundo, no importa que sus autores nacieran, vivieran y murieran en el continente americano*". En época más reciente, sin embargo, la situación se invierte y se "*crea en las naciones musicalmente más avanzadas una nueva situación dialéctica, en la que los compositores se ven confrontados con la tesis del nacionalismo y la antítesis del universalismo*" (Correa de Azevedo, citado en Aretz, p. 53).

Correa de Azevedo brinda ejemplos de México, Brasil y Cuba, como los países que más se contraponen a la tesis de la cultura europea, representada en el nacionalismo musical, que comenzó a perder su vigencia en la mitad del siglo xx por la nueva generación de compositores "universalistas"; al igual que Carpentier, cita a Héctor Villalobos como uno de los exponentes que consiguió sintetizar los elementos opuestos en la música de América Latina;

proporciona la referencia sobre si el universalismo es en realidad *européismo*, según Mariano Etkin y Gilbert Chase, y presenta casos de compositores que se preguntan *¿por qué particularizarnos y no universalizarnos?*, como el peruano Enrique Iturriaga y otros de mediados de siglo, "para los cuales el dogma nacionalista era, de una u otra forma, un imperativo ético y estético" (en Aretz, p. 57).

Dentro de este análisis de casos en los que expone el pensamiento de los distintos autores de varios países del subcontinente, Correa de Azevedo muestra cómo entre las mismas generaciones se pueden encontrar adeptos y detractores del universalismo y el nacionalismo; pero dentro de esas ideologías existe un punto común, y es la dificultad del *reconocimiento de la música latinoamericana por Europa*, no solamente para ser interpretada en sus teatros, sino en la historización y análisis de la propia música; como ejemplo de esto, el autor cita el caso de la *Encyclopedie de la Pléiade*, escrita en 1963, que en ninguno de sus volúmenes hace alusión a la música de América Latina, y aunque después de 36 años esta situación ya no debería ocurrir, aparece en 1999 el texto *La música del siglo xx: Una historia del estilo musical de la Europa y las Américas modernas* (Morgan, 1999), en cuyo capítulo xiv, referido a América Latina, se exponen, en 8 páginas, solo los compositores de principios del siglo xx (Villalobos, Chávez y Ginastera), desconociendo toda la trayectoria y los estilos desarrollados después de 1950.

Como respuesta a ello, Correa de Azevedo afirma que, ante la indiferencia de Europa, muchos compositores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo xx viajaron a ese continente para dar a conocer su estilo, y se estableció una unión entre ellos que permitió el mutuo conocimiento de sus obras y adelantar acciones que tendían a formar el público en Latinoamérica; surge así un movimiento que se llamó *interamericanismo* y reunió a muchos músicos y mecenas de la música, y que desembocó en encuentros y festivales a lo largo América Latina. Dentro de uno de estos encuentros, en 1972, surge una nueva veta, de la cual podrá nutrirse la composición musical: la política y la revolución.

César Bolaños había declarado, en el *Encuentro de Música Latinoamericana* de 1972 en La Habana, que "la problemática fundamental de la música latinoamericana no reside en la asimilación de técnicas, sino en encontrar un camino para expresar la convulsa realidad política y social de este continente". Y Fernando García, hablando en nombre de los compositores chilenos, agregaba: "Nosotros no planteamos que el problema de la discusión estética sea lo central; planteamos que lo central es la participación del artista en las luchas populares". Y

en esa misma reunión decía Celso Garrido-Lecca: "*Si es necesario hacer música para un acto político, hay que hacerla; o escribir una marcha o trabajar con un conjunto folclórico. No debe haber división en la música*" (Aretz, 1980, p. 67).

Según Correa de Azevedo, se abre el camino a una música que tenga ideología, que no aliene a la gente; pero esto encontrará una nueva corriente para el compositor: la ideología afín plasmada en la obra como parte de un movimiento social. Plantea este autor que *para la segunda mitad del siglo xx no existe un patrón común en la escritura musical, una tendencia unificada, mas existe la plena conciencia de una problemática que es común para todos*. Cierra el texto el autor con las siguientes palabras de Chase: "[La obra de sus compositores debe ser forjada] por la propia experiencia americana, y siempre dentro del espíritu de traer un aporte a la cultura occidental, a la que pertenecemos como americanos" (en Aretz, p. 70).

El último documento de la recopilación *América Latina en su música es Técnica y estética*, de Juan Orrego Salas, quien, en este texto, buscó estudiar los dos aspectos dentro de la música latinoamericana, definiendo cada uno de ellos así:

El estudio del cuerpo de procedimientos o métodos en base a los cuales se realiza un acto de creación musical, nos permitirá establecer las peculiaridades de la obra resultante. El análisis de su contenido expresivo, de su capacidad de comunicación y estímulo, como el del comportamiento del auditor frente a esta, podrá iluminarnos acerca de la capacidad de experiencia estética que la obra ofrece (citado en Aretz, p. 174).

Lo anterior con el propósito de indagar sobre las constantes estilísticas que se puedan identificar como propias del lenguaje americano, y resalta que el concepto de "estilo" ubica al compositor como parte de una cultura, al resultado –que es la obra–, como *la experiencia dentro de la cultura* y al público en la capacidad de percepción hacia el contenido de la obra y su respuesta de acuerdo con los hábitos formados por el contacto con la tradición a la cual pertenece la obra. De acuerdo con esto, y teniendo en cuenta que muchos de los hábitos formados hacen parte de las particularidades históricas de América Latina, se hizo posible que en las clases aristocráticas coloniales y en sus compositores musicales no existiera una modificación protuberante en la música culta llegada de Europa; mientras que en las clases sociales inferiores surgieron géneros musicales híbridos con alto valor regional. Es así como la transculturación pudo dejar abundantes frutos en la música folclórica, mientras que las raíces dejadas en la Colonia por la música erudita

se hicieron más y más fuertes. Recuérdese lo dicho anteriormente acerca de que los compositores extranjeros y nacidos en el subcontinente escribían formas europeas y eran reconocidos aquellos que imitaban los modelos de composición europeos.

Orrego dice al respecto que sin el contacto y las experiencias de la música culta y sin los hábitos adquiridos por el contacto no hubiese sido posible establecer una tradición capaz de impulsar el nacionalismo musical del siglo xx:

El estado de pura imitación de materiales foráneos se mantuvo prácticamente sin alteración mientras el repertorio cultivado cada vez con mayor profesionalismo por los músicos de América romántica no se enfrentó con las tradiciones de la música vernácula. Sólo entonces se inició un proceso de transculturación que condujo tanto a la fecundación de muchas formas de patrimonio con elementos de la música culta, como a la conquista de las primeras etapas de un nacionalismo en la esfera de esta última, que surgió de la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del Nuevo Mundo (citado en Aretz, p. 175).

Según Orrego, dentro de los impulsores de este proceso se encuentra la clase media, que en el siglo xix era dueña de posiciones privilegiadas y actuaba a favor del arte, de la educación artística y de los valores nacionales transmitidos a partir de estos. Entonces, los modelos de composición, por la supervivencia de muchos estilos de los diferentes periodos de la música europea, fueron imitados como réplicas que no establecieron una experiencia estético-musical en el oyente para ser asimilada como auténtica. En este mismo proceso, el criollo asume la música de salón europea, adaptándola y adoptándola como propia; a esta particularidad el autor la llama "*desarrollos culturales neoeuropeos*" (en Aretz, p. 175). Esto quiere decir que aquella música de ancestro bailable, como el waltz austriaco, la polka y otras danzas profundamente arraigadas en nuestros países, no son más que la consolidación de una estética neoeuropea desde el siglo xix, dentro de lo que hoy se cataloga música tradicional en América Latina.

Para el compositor de la segunda mitad del siglo xx, América Latina no se limita a la idea exclusiva de contemplar las culturas vernáculas, o las europeas, las indígenas y las africanas; es una mezcla de su propia expresión, ya no necesita evidenciar su nacionalidad para proclamar identidad. Orrego expone que:

[Los compositores] han coincidido en la necesidad de establecer "lazos con nuestro medio" o de buscar "motivaciones que surjan" de éste, han subrayado la importancia que tiene el desarrollar "estéticas propias", afines a "nuestra sensibilidad y emociones", se han referido a una "cultura propia como característica biográfica", que responda tanto a tradiciones universales como a las continentales y regionales (en Aretz, p. 187).

Y más adelante añade:

[...] Frente al espectro total de los géneros de música comprometida, a través del cual América Latina se ha expresado, desde aquellos dependientes del dogma puramente musical, hasta los atados a la ideología política o religiosa, existe también un vasto repertorio de obras que han nacido de un compromiso que en vez de concentrarse en una estética o técnica determinada, de recurrir a elementos expresivos limitados a una región, o a un mensaje partidista, se han abierto al espacio total, cronológico, geográfico, cultural, social y humano, captado mediante la experiencia del artista (en Aretz, p. 196).

Los llamados compositores no comprometidos con el nacionalismo o el universalismo, u otra postura ideológica, también contribuyen a crear un patrimonio en la música erudita, pues con la gran variedad de técnicas crean una multiplicidad estética que refleja sutilmente lo más esencial del contexto latinoamericano, que enriquecerá un futuro lenguaje propio. Al referirse a lo geográfico se entiende que el suelo también será un aspecto importante dentro de la construcción estética. Orrego Salas comenta que los compositores se han abierto a contemplar diferentes factores que se resumen como el todo, que involucra la tierra, la cultura y el tiempo en el que ellos se ubican.

La relación tan fuerte del latinoamericano con el espacio (físico y temporal) recuerda lo dicho por Kush acerca del hombre y su cultura: "El concepto de cultura comprende una totalidad. Todo es cultura en el sentido de que el individuo no termina con su piel, sino que se prolonga en sus costumbres, en sus instituciones, en sus utensilios" (1976. p. 114), y "Detrás de toda cultura está el suelo" (p. 74); suelo entendido como la necesidad de un sostén físico de la cultura, un punto de apoyo que recibe la necesidad de estar fijo en un determinado lugar, o, en el caso de la música, que le recuerde "ese" determinado lugar; esto se refleja en la trascendencia y permanencia de casi 100 años de música escrita que exalta

la música folclórica en la música erudita como imperativo de belleza, y a la que se le ha denominado *estética nacionalista* en Occidente y en América Latina.

Como se puede observar en el texto editado por la Unesco, y en las referencias históricas de la categorización de las artes, en Latinoamérica la historia tiene una validez trascendente también para el estudio de las artes; esto recuerda lo dicho por los diferentes teóricos, en el aparte referido a la estética musical, acerca de la necesidad que existe de recurrir a otras disciplinas para explicitar la estética en la música, en especial a la historia. Las ideas presentadas giran en torno a la identificación con "eso" que es bello y que hace que el sujeto sea "parte de" una cultura, pues al parecer existe la idea de una búsqueda de identificación social de aquello que equipare al sujeto dentro de determinada cultura. Por lo tanto, existirá una transmisión de la música que permite que todos estos fenómenos culturales incluyan otros factores importantes dentro de una futura propuesta estética para América Latina: la **composición y la educación musical**.

En América Latina, la estética musical deberá expresar algo más que el contacto único con el oyente, ya que el comportamiento social presentado por la historia más reciente (desde la Independencia) demuestra que el arte se crea, aun hoy, desde propuestas que van en búsqueda de aquello que otorgará **identidad propia y trascendencia para el mundo occidental**; como fue dicho por Orrego Salas, el mundo occidental es solamente una parte de Europa Occidental. La importancia otorgada a este fenómeno proviene de la propia historia de dependencia que generaron los dos imperios que llegaron a Latinoamérica con sus propios cánones de belleza musical, transculturizando el Nuevo Mundo.

De la presentación de los textos anteriores se puede concluir que la reflexión por la música latinoamericana ha comenzado, y que, aparentemente, América Latina demuestra en el siglo xx una **estética ecléctica**, aunque aún son insuficientes las investigaciones para explicitar la estética de la música latinoamericana, ya que falta la dedicación y especialización sobre el origen, el propósito, la expresión y el contenido de esta expresión cultural. Se evidencia la necesidad de incursionar en este tema, dada la cantidad de música que se crea en los países latinoamericanos, y su interpretación en el mundo occidental.

Por eso, a continuación, para entender mejor las cuestiones de la música y de la estética musical en América Latina en sus diferentes periodos, se dará a

conocer lo que indirectamente llegó a través de los hombres medievales e hizo parte de la música interpretada y creada en América Latina. Así se podrá advertir que muchos de aquellos ideales de belleza musicales, olvidados por Europa, se mantuvieron en Latinoamérica mucho tiempo, y en la actualidad se pueden encontrar en una obra tendencias estéticas de diferentes épocas, ejemplo de ello se observará en las obras elegidas de Colombia; esto es lo que se presentará en el segundo capítulo.