

CONSIDERACIONES SOBRE NUESTRA MUSICA

Por OSCAR FIGUEROA

INFORMARSE sobre la verdadera magnitud del panorama de la música culta argentina constituye un verdadero problema. Se requiere un conocimiento directo de no pequeña cantidad de obras y autores que la bibliografía existente recomienda y elogia. Cualquier apreciación superficial basada en juicios recogidos en esa literatura induciría al mismo error en el que incurre el turista melómano cuando estima nuestra actividad sinfóni-

ca a través del comentario de la guía donde consta que en Buenos Aires existen cuatro orquestas oficiales que realizan más de cien conciertos anuales. Esos catálogos omiten que en realidad sólo hay instrumentistas capaces para integrar a lo sumo dos orquestas; que ninguna posee director estable; que los instrumentos (especialmente los de viento) se hallan en un lamentable estado de deterioro y las normas aduaneras no permiten su renovación; que en ningún caso los ciclos de conciertos obedecen a planes razonables sino que se suceden dentro de la más sorprendente improvisación. En fin, un estado de cosas que detrás de una aparente opulencia evidencia subdesarrollo.

Casi todo lo que se ha escrito, de largo aliento, sobre música argentina responde a ese criterio de catálogo: carece de rigor crítico y se limita a la enumeración de una larga lista de compositores, con generosas acotaciones biográficas y la completa mención de la obra de cada uno de ellos. Es decir, posee todas las características de texto escolar sin pretensiones. Se necesita pues la paciente asistencia a muchos conciertos y la lectura detenida de algunas partituras para poder llegar a valorar este universo, así fabricado, y tomar conciencia de la realidad, aunque esta no condiga con nuestras aspiraciones: la música argentina permanece aún en una etapa de transición, carece de verdadera identidad y se encuentra lejos todavía del grado de evolución alcanzado en el país por otras manifestaciones artísticas, por ejemplo la literatura.

Nuestro pasado musical tiene exclusivamente un valor afectivo, aquí en música solo cuenta el presente y eso en forma relativa. Es importante tomar conciencia de ello para poder superar esa etapa —deponiendo el chauvinismo y desprendiéndose del patronazgo de falsos héroes— y encarar la siguiente con seriedad. Comprender que Alberto Williams no significa más que balbuceo, que López Buchardo puede tener únicamente trascendencia social y que Athos Pal-

ma debe estimarse tan sólo como correcto traductor de textos de enseñanza. Los tres son generalmente entronizados, considerándose los personalidades señeras dentro de nuestro panorama, sin entender que sólo lo son por haber cumplido un ciclo y que el esquema de enseñanza que organizaron pudo haber sido útil en su momento, pero hoy aparece totalmente anacrónico. Esa sobreestimación hace que sin embargo éste subsista causando serios perjuicios a las nuevas generaciones.

Siguiendo una valoración estrictamente artística no existen obras de verdadera importancia compuestas en el país antes de 1930. Lo realizado hasta entonces tiene tan sólo interés histórico y atestigua el paso del diletantismo propio de un Julián Aguirre, a cierta solvencia profesional de algunos precursores, con Williams primordialmente. Pero un problema fundamental, el estético, no ha sido planteado hasta entonces con seriedad. La música de este período resulta una tardía imitación de las escuelas europeas de fin de siglo, desde César Franck a los veristas italianos (Puccini, Mascagni y Giordano). La única "conquista estética" que revela ese período es la asimilación de la primera forma de nacionalismo musical europeo adherado, para otorgarle "carácter americano", con todos los pintoresquismos incaicos y vernáculos imaginables. Es una receta para componer "música nacional", que pueda pretenciosamente intervenir "con personalidad" en el concierto universal, cuya influencia nefasta se extendió hasta nuestros días.

El hecho que fuera la ópera el género más difundido entonces y el que por sus peculiaridades necesitara con mayor urgencia un colorido seudo nacional, explica por qué ha sido el primero en adoptar esa fórmula. A comienzos del siglo el carácter argentino de nuestras óperas estaba dado exclusivamente por el texto. "Aurora", de Panizza, es una auténtica obra verista italiana con argumento sudamericano—, pero rápidamente nuestros operistas adoptaron el procedimiento antes aludido y conciben música verista ita-

liana (más adelante enriquecida con hallazgos de Debussy y Folia) decorada por el uso de la escala pentafónica e ingeniosos temas que recuerdan el desfalleciente acervo vernáculo. Desde Felipe Boero, Pascual de Rogatis y Constantino Gaito, pasando por Arnaldo D'Espósito y Héctor Iglesias Villoud, hasta "Proserpina y el extranjero", de Castro, casi todo el teatro lírico argentino responde a esos preceptos. Con la música instrumental, cuando no es mera secuela de escuelas europeas ya en ese momento superadas, ocurre otro tanto.

Esa posición resulta dos veces falsa: primero porque pretende reflejar una realidad nacional con elementos típicamente exóticos (el indoamericanismo es algo totalmente ajeno a la idiosincracia del argentino, que es esencialmente cosmopolita), y luego por pretender hacerlo con recursos importados —tras una muy somera adaptación— que han sido concebidos para expresar un universo muy diferente.

Los treinta años siguientes (desde el 30 hasta el presente) están caracterizados por la madurez de dos generaciones cuya labor es a menudo paralela —la que nació a fines del siglo pasado y la que lo hizo entre 1910 y 1920— a la que ante todo dará una fisonomía distinta la completa solvencia técnica. Recién los nombres salientes de estas promociones alcanzan el dominio profesional en el más amplio sentido de la palabra. Ellos son: Juan Carlos Paz, José María Castro, Roberto García Morillo, Juan José Castro y Alberto Ginastera. Sin embargo subsiste aún en ellos la duda estética, la dificultad en encontrar un medio de expresión personal, que permiten asegurar que la música argentina no ha salido aún de un período de transición.

Una de las particularidades de este grupo de compositores es el gradual abandono de los moldes nacionalistas. En ese aspecto cabe señalar en primer lugar la personalidad rectora de Juan Carlos Paz, que en un medio todavía colonial llega al conocimiento de las disciplinas euro-

peas de avanzada, las prácticas con criterio propio y las difunde formando en 1937 la "Agrupación Nueva Música", en la que un núcleo joven bajo su guía se uedició a la práctica del dodecafonismo.

Paz significa entonces en nuestro ambiente, el más decidido aporte para lograr un tipo universalista de expresión. Impone el método y el cerebralismo en un medio que justifica la improvisación y la imitación con la excusa del sentimentalismo. Compone hasta 1950 de acuerdo al sistema shoenbergiano, en forma rígida, y a partir de ese año lo utiliza cada vez en forma más libre hasta alcanzar en sus últimas obras un lenguaje que es el más genuino y personal que ha dado hasta ahora la música argentina. Entre sus composiciones más recientes la "Invención para cuarteto de cuerdas" constituye un excelente ejemplo de lo expresado.

Su labor, además, ha sido definitiva en otro aspecto; su conducta sirvió para desenmascarar los vicios de la enseñanza que se imparte en los conservatorios oficiales, y como maestro orientó, en la citada "Agrupación Nueva Música", a una nueva generación que ya ha dado algunas pruebas de talento y cuyo porvenir puede aguardarse con esperanzas. Nos referimos a Carlos Rausch, Carlos Roqué Alsina, Francisco Kröpfel, Nelly Moretto, Susana Barón Supervielle, y por encima de todos alguien que ya ha realizado una obra que puede tildarse importante y que se encuentra trabajando en música electrónica en los Estados Unidos junto a Edgar Varese: Mario Davidovsky.

Aparte de Juan Carlos Paz, solo dos músicos, que pertenecen a esas dos generaciones de fines del siglo pasado y principios de este que antes asimilamos, se han dedicado casi exclusivamente a una forma de expresión de carácter universalista: Roberto García Morillo y José María Castro. El primero, el más joven de los dos, cultivó un pulcro politonalismo de cuidada forma; se dejó transitoriamente seducir por un elegante es-

pañolismo (en unas cantatas que fueron especialmente celebradas) y volvió en las "Variaciones olímpicas" a la senda de la música abstracta. Su última obra "Tres pinturas de Mondrian", para piano, señala al parecer el comienzo de una nueva etapa dentro de su estilo. José María Castro cristalizó en su música instrumental en un depurado academicismo, celoso de las formas clásicas. Su lenguaje si bien resulta pues un tanto impersonal, es absolutamente respetable y legítimo. Intentó también las formas teatrales consiguiendo su mayor éxito en la música del ballet "Falarka".

Juan José Castro y Alberto Ginastera presentan, en cambio, una trayectoria diferente. No han logrado desembarazarse íntegramente del pasado nacionalista. Castro compone acudiendo a distintos recursos, con un eclecticismo digno de director de orquesta, sin lograr superar las influencias de impresionistas y postimpresionistas franceses y de Manuel de Falla. Práctica un nacionalismo que por momentos lo vincula a España (sus óperas sobre texto de García Lorca) y en otros al campo o la ciudad argentinos (hay atisbos de porteñismo en "Proserpina" y de música vernácula, en los "Corales criollos"). Su mérito como compositor radica en el acabado conocimiento de las recetas que utiliza y en el dominio de todos los resortes de la orquestación.

Alberto Ginastera comenzó cultivando abiertamente un folklorismo del que fue aquí el más conspicuo representante. Paulatinamente refinó sus métodos y adquirió mayor destreza técnica, vinculándose a corrientes estéticas europeas más modernas (sufrió el poderoso influjo del último Bela Bartok), pero permaneciendo siempre fiel a los dominios de la tonalidad. Ejemplo de esa segunda etapa en la que sus medios se hicieron más sutiles resulta su obra para orquesta "Variaciones concertantes". Finalmente, en sus últimas obras, sin desprenderse totalmente de sus características anteriores ni del sentido directo de sus otras composicio-

nes, acudió a técnicas más avanzadas ("Concierto para piano y orquesta" y "Cantata para la América Mágica") en las que se advierten influencias más recientes, entre ellas la de Alban Berg.

Junto a estos cinco músicos existe una respetable lista de compositores, que pertenecen a esas generaciones y que como ellos poseen un sólido bagaje de conocimientos, pero que como creadores se han limitado a repetir sin mayor originalidad conceptos extraídos de diversas escuelas europeas. Entre ellos, Carlos Suffern y Jacobo Fischer se apoyan en una suerte de postromanticismo, de raíces típicamente francesas el primero, y de fuerte influencia rusa, el segundo; Luis Gianneo, en cambio, se encuentra dedicado al tipo de nacionalismo más primitivo.

El núcleo de músicos inmediatamente más jóvenes ha sufrido casi invariablemente, las nefastas influencias de la enseñanza que se practica en el conservatorio nacional. Ha sido educado siguiendo los cánones tradicionales de la escuela francesa impresionista y se hallan atados a la armonía de Debussy y Ravel, de cuya influencia no han logrado desprenderse. Así, sus obras mantienen una posición típicamente reaccionaria, aún cuando algunos de ellos se hallan interesantemente dotados. Tal el caso de Roberto Caamaño, en primer término, de Jorge Fontenla y de Antonio Tauriello; entre otros. Los más jóvenes aún, han experimentado, afortunadamente, una saludable reacción contra ese tipo de enseñanza, pero que como toda reacción posee una desventaja: la audacia sin lógica, el desconocimiento de la técnica y, consecuentemente, la improvisación, hacen que el futuro de estos compositores deba contemplarse, no sin cierto excepticismo. En ese caso se encuentran los jóvenes nucleados en dos asociaciones que presentan un aspecto sumamente heterogéneo: "Asociación de Jóvenes Compositores" y "Euphonia". Ellas y la ya nombrada "Nueva Música" reúnen a estos músicos sobre los que un juicio definitivo, resultaría prematuro.