

¿“Universalidad más diferencia”?¹

Apuntes sobre cosmopolitismo y música

Omar Corrado

Academia Nacional de Bellas Artes
ocorrado04@yahoo.com.ar

Resumen

El concepto de cosmopolitismo adquirió desde hace algunas décadas una considerable relevancia en distintas áreas del conocimiento, de lo que da cuenta una profusa bibliografía multidisciplinaria. En la discusión teórica, esta noción está lejos de suscitar consensos, en parte debido a las diferentes perspectivas ideológicas y disciplinares en juego. Se intenta aquí explorar algunas de esas vertientes para reflexionar sobre un repertorio significativo de situaciones que se dieron en la música culta latinoamericana del siglo XX, en el cual se manifiestan las tensiones entre pertenencia y exclusión, en relación tanto con las tradiciones locales como con los lenguajes internacionales.

Palabras clave: cosmopolitismo - música culta latinoamericana - identidades

1 La expresión es una propuesta de Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, (Buenos Aires: Katz, 2007), 199.



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

"Universality plus difference"? Notes on cosmopolitanism and music

Abstract

In recent decades, the concept of cosmopolitanism has acquired considerable relevance in different areas of knowledge, which is reflected in a profuse multidisciplinary bibliography. In the theoretical discussion, this notion is far from a consensus, partly due to the different ideological and disciplinary perspectives at play. The aim here is to explore some of these perspectives in order to reflect on a significant repertoire of situations in twentieth-century Latin American classical music, in which the tensions between belonging and exclusion are manifested, in relation both to local traditions and to international languages.

Keywords: cosmopolitanism – Latin American Art Music – identities.

La noción de cosmopolitismo atraviesa la historia del pensamiento occidental. Sus cimientos históricos fundamentales se concretaron en dos momentos cruciales: por una parte, en los filósofos cínicos y estoicos griegos y por otra en las formulaciones kantianas que abren paso a la modernidad ilustrada. El concepto adquirió desde hace algunas décadas una considerable relevancia en distintas áreas del conocimiento, de lo que da cuenta una bibliografía multidisciplinaria casi inabarcable. Asociado y a la vez diferenciado de las aparentemente vecinas ideas de universalismo, internacionalismo, multiculturalidad, globalización, entre otras,² activa las tensiones

² Las formas de nombrar no son obviamente neutras. Borio retoma las aseveraciones de Koselleck para afirmar que "los conceptos son 'concentraciones de significados múltiples'; para la comunidad de hablantes el concepto no es solo testimonio o huella de una situación determinada sino también 'factor' del desarrollo histórico". Borio, Gianmario, "La storia dei concetti musicali: metodi e obiettivi", Gianmario Borio y Carlo Gentili, *Storia dei concetti musicali/ 1*, (Roma: Carocci, 2007) 11-28, 12. Salvo indicación contraria, todas las traducciones son nuestras. Una aguda diferenciación conceptual y epistemológica entre estos términos y otros asociados puede leerse en Gerard Delanty, "The Cosmopolitan Imagination: Critical Cosmopolitanism and Social Theory", *The British Journal of Sociology*, vol. 57, nro.1, (2006): 25-47. En su apuesta por un cosmopolitismo crítico, Ulrich Beck, por su parte, toma distancia de algunos de estos conceptos, y sus objeciones interesan también por el deslinde terminológico que establece, en especial su diferencia con el concepto de universalismo, por sus rasgos totalitarios y etnocéntricos uniformadores y con el de multiculturalismo, que esencializa las minorías en pos de sus derechos. También previene contra el relativismo que absolutiza la alteridad; el nacionalismo, ya que la igualdad nacional puede negar el derecho a otras naciones y el etnicismo, empeñado en la construcción de fronteras. Véase la síntesis de esas afirmaciones en Jefferson Jaramillo Marín. "Cosmopolitismo(s) y Modernidad(es), *Diálogo de saberes*, nro. 29, (julio-diciembre 2008), 175-200: 191.

con términos densos de significados histórico-sociales como nacionalismo, patriotismo o identidades –étnicas, sociales, locales–.

En la discusión teórica está lejos de suscitar consensos, en parte debido a las diferentes perspectivas en juego. Cosmopolitismo diaspórico, crítico, discrepante, post-universal, real, vernáculo, subalterno, internalizado, liberal, intersticial, metodológico, pluralista, elitista, patriótico, poscolonial, comparativo, latente, marginal, arraigado, moderado, emergente, pasivo, dialógico, institucionalizado, emancipador, atenuado, imperial, multisituado, etnográfico, integrado, reflexivo, alternativo, recíproco, insurgente, sin adjetivos, de los sentimientos, "desde abajo", no fundacionalista, de los oprimidos, con rostro humano, sin fundamentos últimos: esta cadena de calificativos y expansiones verbales transita los discursos que compiten en la arena teórica de las últimas décadas. A pesar de que su acumulación resulta impiadosa para la lectura, su peso específico solicita detenerse en cada uno de ellos, pues dan cuenta de la complejidad del concepto, según se expresa en los estudios de James Clifford, Ulrich Beck, Jürgen Habermas, Natan Szneider, Kwame Anthony Appiah, Walter Dignolo, Bruce Robbins, Homi Bhabha, Pheng Cheah, Gerard Delanty, Marta Nussbaum, Carol Breckenridge, Boaventura de Sousa Santos, Seyla Benhabib, Mariano Siskind, David Harvey, Sheldon Pollack, Martin Stokes, Pauline Kleingeld, Jorge Schwartz o Thomas Turino, entre tantos otros, en diferentes disciplinas (Filosofía, Derecho, Política, Humanidades, Antropología, Ciencias sociales, Estudios migratorios, Estudios literarios, Antropología, Derechos Humanos, Economía, Artes, etc.). La mayor paradoja es que esta abundancia de adjetivos o desinencias indica un malestar, una incomodidad con el concepto desnudo de cosmopolitismo, sin poder, no obstante, desembarazarse de él como referencia primera, marco contenedor a ser inmediatamente modulado o deconstruido. Resulta así a la vez imprescindible e insuficiente.

Una síntesis extrema plantearía el conflicto entre dos polos: una visión lisa, igualitaria, ubicua y abstracta de la humanidad, contrapuesta al relativismo, al énfasis en lo singular, el dato vernáculo y la diversidad cultural. Las tensiones se expresan entonces entre un cosmopolitismo como "universalismo básico" frente a un "absoluto relativismo contextualista".³ Para Seyla Benhabib, se trata de examinar las posibilidades de reintroducir el peso de las culturas locales en la configuración de identidades, sensibilidades y subjetividades cosmopolitas múltiples, susceptibles de desplazarse del "otro generalizado" al "otro concreto".⁴ Para tomar solo algunos

3 Jaramillo Marín, "Cosmopolitismo(s) y Modernidad(es)", 192. El autor sintetiza así aspectos del pensamiento de Beck.

ejemplos, la crítica política lo pone en relación con las consecuencias de la razón universal que se manifiesta en un orden mundial cosmopolita, multipolar o imperial, según las ópticas, en el que se ejercen las asimetrías de poder. La sociología interpela el componente de clase que contienen las posiciones cosmopolitas, como capital cultural, legitimación social y apropiaciones: así, según Anna Tsing, los migrantes pobres "necesitan encajar en los mundos de los demás; los cosmopolitas quieren que más del mundo sea suyo".⁵ En un plano filosófico, lo cosmopolita debilita el influyente concepto de otredad y los riesgos del particularismo extremo, así como las presiones de las políticas de la identidad, para acordar mayor lugar al de semejanza.⁶ Para Mariano Siskind, "en América Latina (como en otras periferias del mundo), los discursos críticos y estéticos cosmopolitas tienen una estructura epistemológica común que llamo 'deseo de mundo'", entendido como escena imaginaria que abre un espacio al discurso cosmopolita y desarma "tanto las estructuras hegemónicas de la exclusión eurocéntrica como la automarginación que resulta del discurso normativo nacionalista".⁷

De todas maneras, como toda definición, la de cosmopolitismo no puede escapar a las determinaciones de su contexto de enunciación. En consecuencia, "definir y especificar qué significa el cosmopolitismo es una postura antic cosmopolita (...) debe ser concebido como una noción abierta, no puede ser definido apriori por los discursos de una determinada sociedad o cultura".⁸ Pareciera, sin embargo, que un creciente punto de acuerdo consiste en considerar la cosmopolitización en tanto cosmopolítica, como "proceso dialéctico, no lineal, en el cual lo universal y lo particular, lo similar y lo disímil, lo global y lo local deben ser concebidos no como polari-

4 Seyla Benhabib. "Otro universalismo: Sobre la unidad y diversidad de los derechos humanos", *Isegoría* 39, 2008, p. 185, cit. en Federico Arcos Ramírez, "El cosmopolitismo con adjetivos: las alternativas sentimental y dialógica al globalismo liberal", *Anuario de Filosofía del Derecho*, Madrid, 13 (XXIX) (2013) 255-290: 278.

5 Anna Tsing, "The Gobar Situation", *Cultural Anthropology*, Vol. 15, nro. 3 (agosto. 2000), 327-360: 343, citado en Martin Stokes, "On Musical Cosmopolitanism" *Macalester International*, vol. 21 (2008), 3-26: 9.

6 Aunque no teorice en términos de cosmopolitismo, el pensamiento de Francesco Remotti resulta productivo para reflexionar sobre el concepto de semejanza en el presente contexto. Véase Francesco Remotti, *Somiglianze. Una via per la convivenza*. Edizione digitale. (Bari-Roma: Laterza, 2022). Ed. original 2019. Remotti expuso temprana y sostenidamente sus críticas a los planteos identitarios: cf. *L'ossessione identitaria* (Roma: Laterza, 2010). Podría relacionarse con la formulación de un "universalismo de la semejanza". Ulrich Beck, *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, (Barcelona: Paidós, 2005): 72.

7 Mariano Siskind. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. (Buenos Aires: FCE, 2016) 15 y 18.

8 Miguel Mellino, *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. (Buenos Aires: Paidós, 2008) 181.

dades culturales sino como principios interconectados y recíprocamente interpenetrados".⁹ No obstante, este difícil proyecto conciliador no debiera perder de vista que "puede existir un utopismo fácil y espúreo de la 'mezcla', de la misma manera que existe el de 'pureza' (...) y la pureza cultural es un oxímoron".¹⁰

Cosmopolitismo y música

1-Consideraciones generales

En el campo musical, el cosmopolitismo ¿se manifiesta en el estado del lenguaje, en los materiales internacionalmente compartidos, en los géneros globalizados, en los propósitos y verbalizaciones de sus actores, en los horizontes de recepción, en el universo referencial que las obras exponen, en el posicionamiento de quien escucha? ¿Quién atribuye el carácter de cosmopolita a un músico o a un hecho musical: el creador que se autopercebe como tal, los otros que lo etiquetan de esa manera, en la equivalencia de ambas visiones?

Fue David Harvey quien planteó con mayor contundencia el peso de la variable geográfica, la importancia del espacio, el lugar y el medio en las consideraciones sobre el cosmopolitismo,¹¹ la que se suma a las más estudiadas, radicadas en las culturas. En esta vía de la diferente percepción geocultural, planteamos como hipótesis de trabajo que para los compositores de los países centrales el cosmopolitismo es inherente a su posicionamiento en el sistema, o al menos es percibidos como tal desde las llamadas periferias, donde en todo caso el cosmopolitismo aparece más bien como condición aspiracional, incluso voluntarista. A aquellos creadores metropolitanos se los ubica en el Atlántico Norte y el Mediterráneo, generalizados hasta hace poco como "Europa" u "Occidente",¹² es decir, el ámbito canónico occidental. Se soslaya así la reproducción del dentro-fuera, dominancia o subordinación activos en los centros en apariencia homogéneos.¹³

9 Ulrich Beck y Daniel Levy, *Cosmopolitanized Nations: Reimagining Collectivities in World Risk Society*. FMSH-WP-2013-27 (febrero 2012), disponible en <https://shs.hal.science/halshs-00795250/document>, p. 6.

10 Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitismo*, 155-156.

11 David Harvey. *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. (Madrid: Akal 2017). Estas realidades son consideradas irrelevantes en el marco de la universalidad de base predicada por las teorías liberales. Véase especialmente cap. II, "La crítica poscolonial del cosmopolitismo liberal".

12 Mariano Siskind. *Deseos cosmopolitas*, 22

13 Consideremos este ejemplo: es difícil que un latinoamericano no incluya a Finlandia o a Sibelius en el conjunto de referentes internacionales comunes, pero Eero Tarasti, en un ensayo de recepción

Las cosmópolis son grandes capitales mundiales –París, Viena, New York– pero difícilmente se incluya a otras de similares o de mayores dimensiones –El Cairo, Mumbai o São Paulo– en el imaginario cosmopolita, salvo en términos de exotismo del viajero, de las denominadas epistemologías del Sur, o mediante una actitud humanista antihegemónica de intelectuales comprometidos. Esta postura produjo, en relación con América Latina, numerosas piezas de compositores europeos o estadounidenses con textos de autores de la región: escritores como Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Julio Huasi, Carlos Franqui; políticos como Ernesto Guevara, Fidel Castro o Pedro Duno; consignas de manifestación o alusiones directas a la historia, la cultura y los personajes significativos de la región.¹⁴ Constituyen flexiones progresistas militantes del cosmopolitismo, cercanas a la universalidad solidaria preconizada desde las izquierdas. Un caso diferente es el de Hans-Joachim Koellreutter. Alemán emigrado a Brasil en 1937, adscripto a las tendencias vanguardistas europeas de entreguerras, de Hindemith a Schoenberg, su obra se relaciona no solo con las músicas brasileñas sino también con la de otros países no europeos en los que vivió: la India (microtonalismo), Japón (budismo zen, "estética de lo impreciso y lo paradójal"), es decir, en estos casos, con configuraciones técnicas o filosóficas generales por sobre los materiales locales textuales, con lo cual se coloca en un plano más abstracto, más compatible con el aspecto migrante del cosmopolitismo.

Las condiciones históricas han modificado sustancialmente las representaciones del cosmopolitismo. Una de las más evidentes en la incidencia de la tecnología en una globalidad interconectada, virtual, que borra fronteras, impone y estandariza los consumos, convierte lo cotidiano en cosmopolita: es lo que Beck denomina "cosmo-

nacional y europea de la figura de Sibelius, sostiene que "En tanto Europa puede ser dividida en colonizadores y colonizados, no hay duda a qué categoría pertenece un país como Finlandia. De este modo, las teorías poscoloniales aplican no solo al llamado 'Tercer Mundo' sino también a países altamente desarrollados como Finlandia, un país que ha sido espiritualmente 'colonializado' o atrapado dentro de una 'imaginación colonizada'". Eero Tarasti, "An essay in post-colonial analysis: Sibelius as an icon of the Finns and others", en *Sibelius studies*, eds Timothy Jackson y Veijo Murtoamaki. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 3-11: 4.

- 14 A este conjunto pertenecen, entre otras, obras de Luigi Nono (*Dónde estás hermano?*, *Y entonces comprendió*, *A floresta é jovem e cheia di vida*, *Como una ola de fuerza y luz*), Wilhelm Zobl (*Aria Brasileira*, *Böhmen liegt an Meer*), Konrad Boehmer (*La Violeta*), Klaus Huber (*Erniedrig- Geknechtet- Verlasen-Verachtet...*), Gordon Mumma (*Wooden Pajamas*), Peter Schat (*Canto general*), Frederic Rzewski (*The People United Will Never Be Defeated*), Hans Werner Henze (*El cimarrón*, *Das Floss der Medusa*), Folke Rabe (*Altiplano*), Mikis Theodorakis (*Canto general*). No nos detenemos aquí en los casos de utilización de músicas populares latinoamericanas con intenciones que van del homenaje al saqueo.

politismo banal".¹⁵ Estas consideraciones se ajustan más bien a las músicas populares industrializadas de circulación masiva, pero podrían extenderse a otros géneros y prácticas, en otra escala y con diferentes proyecciones, como las estructuras y técnicas reconocidos de las tradiciones académicas y a sus condiciones de circulación. Así, un compositor del área culta occidental, aún teniendo en cuenta la dispersión actual, opera con el estado del material de su tiempo, sobre un piso de disposiciones, recursos, medios relativamente consensuados en la comunidad occidental de lenguajes y redes de distribución comunes, adaptadas a cada segmento de la producción. Para superar esa anonimidad e inscribir allí la marca cosmopolita se requiere una "mirada" –si seguimos el razonamiento de Beck– autoconsciente, reflexiva, una decisión, aunque en música la distinción resulte conflictiva, ya que el objeto sonoro requiere con frecuencia un soporte discursivo paratextual o contextual para caracterizarla.

Lo que sigue es un primer intento, por nuestra parte,¹⁶ de relacionar brevemente un repertorio de situaciones en la música culta latinoamericana del siglo XX con los marcos y discusiones teóricas generales expuestas hasta aquí.¹⁷

2-*"Imagine there's no countries"*¹⁸

Calificados en buena parte de la literatura existente como "universalistas", encontramos un conjunto de compositores latinoamericanos que practicaron un compromiso exclusivo con las soluciones técnicas, conceptuales y estéticas de la música avanzada de su tiempo por sobre cualquier determinación territorial o nacionalista. Entre los casos emblemáticos figuran Juan Carlos Paz y Julián Carrillo. También el chileno Acario Cotapos, cuya biografía como cosmopolita itinerante –extensas residencias en New York, París y Madrid, además del Buenos Aires de su infancia– la im-

15 Ulrich Beck, *La mirada*, 121

16 Expusimos brevemente algunos de los puntos desarrollados aquí en la mesa redonda "Cosmopolitismo y música" que tuvo lugar en Buenos Aires el 15 de agosto de 2023, organizada por la red internacional "Trayectorias. Music between Latin America and Europe".

17 Cabe aclarar que utilizamos en algunos casos expresiones provistas por la literatura sobre cosmopolitismo que provienen de disciplinas ajenas a lo musical, insertas en tramas discursivas específicas y con repercusiones en decisiones institucionales y políticas. Despegados de sus pertinencias originales, estos significantes disponibles funcionan, no obstante, como mediaciones operativas para proyectarlos en nuestro campo.

18 Trasladamos aquí esta oportuna referencia a la canción de John Lennon incluida en Derek Scott, "Cosmopolitan Musicology", en *Confronting the National in the Musical Past*, eds. Elaine Kelly, Markus Mantere y Derek Scott (London:Routledge, 2018) 17-30, disponible en <http://eprints.whiterose.ac.uk/139840/>

pronta de un medio intelectual ilustrado durante su formación en Santiago y el contacto con las vanguardias musicales y literarias internacionales repercutió en la constitución de un lenguaje individual abstracto, complejo pero de una expresividad intensa y disruptiva, marcado por el ascendente nietzscheano.¹⁹

Los estudios literarios y culturales argentinos identificaron la invocación sostenida al ideario cosmopolita que caracteriza un sector influyente de la producción intelectual y artística de Buenos Aires.²⁰ El caso paradigmático, evocado sin cesar, es el de Jorge Luis Borges.

Al elenco de cosmopolitas culturales argentinos pertenece Roberto García Morillo. Su universo aparece habitado por un profuso conjunto de referencias en el que se dan cita los homenajes a compositores de la tradición europea –Bach, Tchaikovsky, Falla, Debussy– y el uso de textos o argumentos para obras escénicas provenientes de cancioneros anónimos, del romancero español, Federico García Lorca, Antonio Machado, Dante Alighieri, Edgar A. Poe, Arkady Averchenko, Henry-Jacques, Jacopo Bonomi, Rafael Pombo, así como piezas inspiradas en la pintura de Goya, Klee y Mondrian. Un sector reducido pero significativo de su obra está dedicado a la presencia "griega" –referente cosmopolita clásico para Occidente– en el cual sobresalen las *Variaciones olímpicas* para orquesta (1958).²¹ Cada una de ellas está referida a un dios del Olimpo para lo cual recurre al repertorio de emociones "clásico" de la tradición europea, indicados en el carácter de cada variación ("Irató" para Poseidón, "Pastoral" para Demeter, "Amoroso" para Afrodita, etc.). Además, una de ellas (la VII^o) está dedicada a Satie y otra (la XII^o) a Schoenberg, en un notable desenfado ante las divergencias culturales y estéticas de esos compositores en sus contextos originales normativos, ahora desdramatizados. Esta proliferación referencial fue producida por

19 Véase Luis Merino, "Nuevas luces sobre Acario Cotapos", *Revista musical Chilena*, nro. 159 (1983), 3-49. Su cantata *Balmaceda*, relativamente tardía (1957) aborda sin embargo un episodio histórico de su país, un registro inusual en su producción.

20 En un breve y curioso manuscrito encontramos estas afirmaciones "Buenos Aires, por su cosmopolitismo solo ha de conmovirse ante ideas humanas o universales que, también por la misma causa, son las únicas que puede entender. Tiene que ser y es una ciudad internacionalista, una ciudad más humana que patriótica". Su autor: Leopoldo Lugones. Manuscrito sin fecha, una página, Biblioteca Nacional Argentina.

21 Los catálogos de la obra de García Morillo pueden consultarse en Ana María Mondolo y Néstor Ceñal, "Roberto García Morillo". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, nro. 10, (1989), 33-71 y en Ana María Mondolo. *Roberto García Morillo* (<http://www.musicaclasicaargentina.com/garciamorillo/index.htm>). Las únicas presencias de autores argentinos consisten en una pieza dedicada a Paz, encargo para una antología destinada a conmemorar el décimo aniversario de su muerte y materiales derivados de música de Julián Aguirre, quien fuera uno de sus maestros. En el campo literario utilizó un texto de Ponferrada y otro de Julio Aramburu.

un compositor porteño de ascendencia hispana, nunca tentado por el nacionalismo musical, en el Buenos Aires posperonista. Su imaginario transcultural revela, una vez más, un cosmopolitismo desarraigado de tradiciones fuertes exclusivas a las que rendir cuenta.

Las reflexiones de Mauricio Kagel sobre su formación en Buenos Aires derivan de un posicionamiento comparable:

Mis maestros: un antichauvinismo intelectual y la Agrupación Nueva Música de Buenos Aires. Anti-chauvinismo porque los miembros activos de la inteligencia de mi país, con los cuales estoy asociado desde que era adolescente, no entendían la cultura nacional como opuesta a la cultura europea. Los escritores argentinos más auténticos—auténticos en su elección y en su temática— citaban a Verlaine, Lorca, Croce o Gogol sin preocuparse por la creación de una cultura "genuina", agresiva, superficialmente homogénea (...). El descubrimiento de esta *falta de tradición* en mi propio país, me liberó de la estéril antinomia: América versus Europa".²²

Su obra musical testimonia la continuidad desarrollada de esta perspectiva.²³

Luego de cartografiar las tendencias en la música argentina de principios de la década del 80, Gerardo Gandini define su propia estética y se incluye entre

aquellos que creen que éste es un momento de síntesis; que el compositor tiene a su disposición los materiales provistos por toda la historia de la música, que su historia es la suya personal, la de su generación y la de su país, pero además la del arte que practica; los que desconfían de la ingenuidad, los que consideran a la imaginación el elemento fundamental de la creación; los que piensan que la música siempre habla de sí misma y que las músicas conversan entre ellas en el Museo Sonoro Imaginario; los que se han dado cuenta de que esa manera de pensar es típica de cierto arte de Buenos Aires (...) Nosotros creemos que éste es el verdadero aporte original de la Argentina a la composición musical en este momento.²⁴

22 Mauricio Kagel, *Notas interiores del disco Siglo XX*, Comar JJ095 (1965). Énfasis nuestro.

23 Aunque buena parte de su producción tematiza musicalmente las variables culturales, de lo que no nos ocupamos aquí, destacamos la contundencia crítica con que aparecen en sus obras *Mare Nostrum* y *Die Stücke der Windrose*.

24 Gerardo Gandini, "Estar", *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*, (Córdoba, 27-31 de agosto de 1984) 63-65: 65.

3-Bajo el signo del doce

El dodecafonismo representó para generaciones de compositores un recurso que cumplía los requisitos de solidez estructural, anonimato, abstracción, legitimidad histórica y modernidad susceptible de convertirse en una lengua internacional compartida en la cual esculpir las poéticas individuales. Sin embargo, quien lo formulara, Arnold Schoenberg, lo concebía en el marco de la gran tradición austrogermana a la que pertenecía.²⁵ Este método, representante de un "cosmopolitismo vienés", fue rápidamente difundido y adoptado por numerosos compositores del mundo musical contemporáneo occidental. A mediados de siglo se llevaron a cabo congresos dodecafónicos y hubo incluso un proyecto de Juan Carlos Paz, no concretado, para fundar una Sociedad Dodecafónica Internacional. En respuesta a la invitación del compositor argentino para integrarla, Ernst Krenek responde: "En cuanto al 'Dodecafonismo' creo que se ha convertido en un *lenguaje mundial de la música*, y formar una Sociedad especial para fomentarlo, lo llevaría a una condición sectaria en la cual, por largo tiempo, ha estado confinado".²⁶

El referente más significativo de la temprana adopción de los postulados schoenberguianos en América Latina es el de Juan Carlos Paz, quien resistió con todos los recursos disponibles –obra musical, crítica, gestión cultural, musicografía– los embates tanto del poderoso nacionalismo como del conservadurismo de la academia en pos de una militancia cosmopolita vanguardista, alerta a las veloces transformaciones del pensamiento musical e intelectual de la época.²⁷ Se manifestó en decisiones compositivas autónomas con respecto a cualquier exigencia nacional y en la adhesión a las sucesivas modernidades internacionales: al neoclasicismo, al método dodecafónico, el serialismo integral, las concepciones varesianas y las aperturas

25 En julio de 1921 Schoenberg envió a su discípulo Josef Rufer una carta en la cual habría anunciado un descubrimiento "que asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años", aludiendo al método de los doce sonidos. Dicha carta no ha sido encontrada, por lo cual el único testimonio de aquella expresión es el de Rufer en su libro *Das Werk Arnold Schönbergs*, publicado recién en 1959. El nieto de Schoenberg analiza este hecho en un texto que titula significativamente "The Most Famous Thing He Never Said". Sin embargo, al cotejar esa frase con otra, contemporánea, que aparece en una carta a Alma Mahler, descubre una afirmación similar, aunque fuera de la retórica nacionalista en la cual se inscribe la cita de Rufer. Véase Randol E. Schoenberg, "The Most Famous Thing He never Said", disponible en <https://schoenbergblog.com>. El texto reproduce el artículo publicado en *Newsletter* nro. 4, (November 2002). Jewish Music Institute: International Centre for Supressed Music.

26 Carta de Krenek a Paz, 15-9-1952, en *Cartas a J. C. Paz*, (Buenos Aires: Agrupación Nueva Música, 1987) 34. Énfasis nuestro.

27 Véase Omar Corrado, *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012).

aleatorias. La temperatura de sus diatribas contra sus colegas inspirados en referencias locales queda clara en esta clasificación:

Unos, eternos llorones ante la desaparición del imperio incaico, escriben, en el siglo del dodecafonismo, para quena y escala pentáfona, cosa que denuncia una especie de retardo mental o un atraso de cinco siglos; otros, un poco menos retardados, hacen estudiar estilo operístico italiano, especialmente 'verista', a sus incas, chiriguano, mocovíes, etc., los galvanizan con una inevitable orquestación 'colorista', procedente de todas partes, y los sitúan en el escenario de la ópera".²⁸

Paz reproduce la tradicional figura de ciudadano del mundo, cuyas únicas fidelidades se dirigen al pensamiento y las artes de la más estricta contemporaneidad internacional. De todas maneras, la relación con las herramientas provistas por las músicas de su tiempo no impidió su adaptación a las necesidades compositivas personales. Por ejemplo, consideraba que él y sus discípulos empleaban el método dodecafónico de manera individual, autónoma.²⁹

En 1944, el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado compone *Sanjuanito futurista. Microdanza*, para piano, basado en técnicas provenientes del dodecafonismo. Considera que "aunque ya en la actualidad este sistema revolucionario se halla en un impasse (...) todos los recursos desprendidos de él han sido explotados por los compositores contemporáneos".³⁰ Aplica el método a una de las músicas más arcaicas del país, al "acervo telúrico del aporte indígena (...) El yaraví, el sanjuanito, el danzante y el yumbo son los aires más representativos de la etnofonía serrana".³¹ Analiza la compatibilidad de las disposiciones bitonales, politonales y bimodales con el folclore, las cuales aplicadas por Villa Lobos, Caturla y Chávez, dieron lugar a un "sincretismo musical que encauza hacia el nacionalismo politonal". Y en este proceso de ampliación de recursos se inserta el dodecafonismo: "Aún el mismo procedimiento docetonal se

28 Juan Carlos Paz, "Música argentina- 1952", *Buenos Aires Musical*, nro. 104 (2 de mayo de 1952) 7.

29 Carta a H-J. Koellreutter, 24-8-52, inédita. Una de esas características fue el rechazo de la transposición de las series y el empleo casi exclusivo de las formas original y retrógrada hasta 1950.

30 Luis Humberto Salgado. "Música vernácula ecuatoriana", *Opus*, Año III, nro. 31, (enero 1989): 92-98. Publicado originalmente en Quito, Casa de la Cultura, 1952. Salgado fue un profundo conocedor de las estructuras, funciones y significados del folclore de su país, lo que se manifiesta tanto en su obra musical como en sus escritos.

31 Luis Humberto Salgado, "Sinopsis estética de la música ecuatoriana", artículo inédito, publicado en *Opus*, Año, III, nro. 31, (enero 1989) 89-91: 89. En otro texto diferencia el sanjuanito de blancos, mestizado con la música criolla, del otavaleño, genuinamente autóctono. Salgado. "Música vernácula ecuatoriana", 95. Publicado originalmente en Quito, Casa de la Cultura, 1952.

puede amalgamar con el autoctonismo primitivo, entresacando de la pentafonía figuras musicales, grupos acórdicos y ritmos peculiares indígenas que hagan inconfundible su procedencia andina".³² Si bien Salgado nunca salió de su país –ni el viaje ni la diáspora constituían ya condición para una conciencia cosmopolita–, tuvo conocimiento de las tendencias recientes por diversas vías. Ketty Wong indica por una parte el viaje de su hermano Gustavo a Europa en 1936, de donde le trajo partituras contemporáneas; por otra, el contacto con músicos, compositores y musicólogos extranjeros que visitaron Ecuador, donde ejecutaron y brindaron información sobre esa música.³³

La pieza retiene las células rítmicas características del sanjuanito, un repertorio restringido y omnipresente, así como la cuadratura general de las frases y su sintaxis, habitual en los bailes. En su análisis de alturas, Wong identifica tres series dodecafónicas, una de ellas marcada por sucesiones cuartales y estructuras pentáfonas subyacentes. Observa asimismo la presencia de tríadas mayores y menores, y sugerencias de centros tonales funcionales.³⁴ Las numerosas octavas son otro índice divergente de las normas del método, a pesar de que el compositor afirmara que su Sanjuanito futurista está "estrictamente ceñido al sistema docetonal".³⁵ Otro autor indica el uso de inversiones y retrogradaciones de las series, habituales en el manejo dodecafónico, aunque también señala secciones atonales que no responden al orden serial.³⁶

La disgregación de la ortodoxia serial no impidió que sus vestigios y virtualidades se incorporen eventualmente como un elemento más en otros contextos estructurales de alturas. Ello ocurre en la *Puneña No. 2* (1976) de Alberto Ginastera. En esos años, su condición de cosmopolita se había afianzado por su reconocimiento internacional, la instalación de su producción en los centros más destacados, su residencia en Ginebra, el prestigio de su esposa, la violonchelista Aurora Nátola y los vínculos derivados de ese posicionamiento en la escena contemporánea. La pieza fue compuesta para integrar un conjunto de doce obras para chelo en homenaje a Paul Sacher, director de orquesta y mecenas suizo, en ocasión de su 70° aniversario. Fueron encargadas por Mstislav Rostropovich y los compositores convocados, además de Ginastera, fueron Pierre Boulez, Witold Lutoslawski, Luciano Berio, Benjamin Britten,

32 *Ibid.*

33 Entre ellos, Wong destaca a Francisco Curt Lange y Nicolas Slonimsky como aquellos a través de los cuales probablemente el compositor accediera a información sobre el dodecafonismo, que en declaraciones periodísticas el compositor ubica en torno de 1938. Ketty Wong, "Una aproximación a la técnica serial en la obra de Luis Humberto Salgado", *Neuma*, (Talca), Año 16, Vol. 2 (2023) 33-52: 36-37.

34 Ketty Wong Cruz. *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música*. (Quito: Banco Central del Ecuador-Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003-2004), 38-43.

35 Salgado, "Música vernácula", 95.

36 David Bravo Velásquez, "Sanjuanito futurista (análisis)", *Opus*, cit.: 43-44.

Cristóbal Halffter, Klaus Huber, Wolfgang Fortner, Heinz Holliger, Henri Dutilleux, Hans Werner Henze y Conrad Beck.

La consigna común establecía, además del instrumento, el uso de las notas derivadas de las letras del apellido Sacher como tema o germen de cada pieza. Como vemos en esta página de sus primeros apuntes, Ginastera combina las notas provenientes de las letras del homenajeado –mib(Es)-la-do-si-mi-re(R)-, las convierte en el primer hexacordio de una serie de doce sonidos completada con los restantes sin imposiciones externas e intercepta ambas configuraciones, proyectadas sobre estructuras rítmicas que formaban ya parte de su vocabulario desde obras tempranas. Los esbozos muestran este proceso compositivo: luego de la exposición de las notas del nombre, Ginastera comienza la inserción de los sonidos del segundo hexacordio en el primero. Le sigue un extenso pasaje descendente, no incluido en la versión definitiva editada, en el que se suceden aceleradamente las notas "Sacher" retrogradadas (Ejemplo n° 1). La pieza discurre luego por muy diferentes repertorios de alturas ajenas a este material inicial y sus posibles consecuencias, entre ellos la pentafonía, las oscilaciones microtonales y las combinaciones derivadas del robusto virtuosismo instrumental, que incluye rasguídos, glissandi y efectos percusivos.



Ejemplo n° 1. Ginastera, Alberto. *Puneña N° 2*, boceto existente en la Alberto Ginastera Collection, Paul Sacher Foundation, Basel. Se reproduce gracias a la gentileza de su director, Florian Besthorn.

Junto a los apuntes manuscritos de la partitura se conserva el texto previsto por el compositor para acompañar su obra, en español, francés e inglés. En la edición de Boosey and Hawkes se incluyó en este último idioma, y de allí traducimos estos fragmentos:

El término quechua "Puna" refiere a tierras altas o mesetas de 4000 metros en los Andes. También significa tierra desnuda y árida, así como la angustia que puede sentirse en altura (...). La "Puneña No. 2, Homenaje a Paul Sacher", es una recreación del mundo sonoro de ese misterioso corazón de América del Sur que ha sido el imperio inca, cuya influencia puede aún percibirse en el norte de mi país, así como en Bolivia y Perú. La obra consiste en dos movimientos íntimamente ligados. El primero, Harawi, significa cántico melancólico y de amor. Está basado en dos temas; el primero es el tema eSACHERe y el segundo (las otras seis notas) es la metamorfosis de una melodía precolombina del Cuzco (...) evoca lamentos solitarios, sonidos de las Kenas, murmullos de la selva lejana con pájaros imaginarios cantando '¡Sacher!... ¡Sacher!...' y resplandores de luna y estrellas. El segundo movimiento, Wayno Karnavalito, es una danza salvaje y tumultuosa de carnaval, plena de ritmos de charangos y tambores indígenas [bombos], trajes coloridos, ponchos y máscaras, así como de alcohol de maíz [chicha]³⁷

Único compositor "extraeuropeo", conocido tanto por su magistral tratamiento modernizador de músicas folclóricas como por el uso personal de recursos seriales, Ginastera juega aquí la carta exótica, quizás la que se esperaba de él, asegurándose no obstante el testimonio de una filiación europea relativamente actualizada como la inclusión ocasional de una serie. Aquí, es la apoyatura comunicativa del texto adjunto lo que proyecta a la pieza desde el supuesto componente local al escenario internacional: en esta colección, el resto de las obras presenta soluciones abstractas, algunas altamente especulativas, uniformemente "cosmopolitas". Solo la obra de Ginastera apela a materiales de esta naturaleza,³⁸ con lo cual se cumple a la vez con el -¿autoimpuesto?- requisito de la diferencia y se afirma la singularidad en ese conjunto.

37 Alberto Ginastera, *Puneña N° 2, Hommage to Paul Sacher*. Mstislav Rostropovich, ed. (Boosey and Hawkes: 1977). Las palabras entre corchetes son las que aparecen en el boceto en español inédito.

38 La mayor parte de las obras de la colección se basan en desarrollos considerablemente especulativos, tanto "racionales" (Boulez) como de aleatoriedad controlada (Huber). Tuvimos ocasión de estudiarla gracias a una beca de la Paul Sacher Stiftung (Basilea, 2005); los resultados, parciales, se presentaron en un coloquio realizado en esa institución (22/3/2005), y luego en seminarios impartidos en Buenos Aires y en Montevideo.

3-Matrices y desvíos

En su estudio del primer movimiento de la *Sinfonía N° 1* del compositor mexicano Julián Carrillo, compuesta en 1901 durante sus años de aprendizaje en Leipzig, Alejandro Madrid analiza por un lado el esfuerzo del compositor por integrarse a la gran tradición sinfónica germánica, brahmsiana, vigente en ese contexto y por otro las "irregularidades" que se filtran en ese propósito.³⁹ En la recepción crítica de su estreno en Leipzig en 1902 Madrid rescata un artículo periodístico que juzga a la obra "refrescante" pero a la vez "poco sinfónica". Por otra parte, observa que el plan armónico y formal de este movimiento no responde al habitual de allegro de sonata esperable en esa tradición, lo que no puede atribuirse a incapacidad compositiva, ya que el último movimiento de la sinfonía responde acabadamente a esas reglas. El autor interpreta que lo que puede haber resultado "refrescante" para el crítico son las ideas melódicas, que provendrían tanto de la admiración del compositor por ese tipo de material en las obras de Liszt y Wagner –es decir, en la línea opuesta al formalismo preconizado por sus maestros– como a la tradición mexicana en que se educó, que privilegiaba la belleza de las líneas. Pero a la vez esta preeminencia, junto a las transgresiones estructurales, desplaza a la obra del centro de la escritura sinfónica canónica en ese contexto. Madrid entiende esta situación en términos transculturales y de prácticas de frontera, posiciones que permiten negociar las exigencias de un medio hegemónico con el propio proyecto musical y estético. Aunque reconoce que en la retórica de Carrillo persiste una actitud pro-germana, esta obra ejercería un cuestionamiento inmanente de ese paradigma.

Es difícil saber si esta conducta obedeció a la puesta en práctica de un programa estético-político consciente y explícito del compositor. Desde nuestra perspectiva observamos en la trayectoria de Carrillo la perseverancia de una sostenida y deliberada oposición a la supremacía nacionalista ejercida por sus contemporáneos mexicanos, en un afán de independencia de cualquier factor local que en obras posteriores se volverá experimental, más allá del prestigio de otras soluciones de su tiempo, atento solo al propio proyecto musical. En esta sinfonía temprana los gérmenes de esa conducta aparecen anclados provisoriamente en la continuidad de una tradición a la que se llega desde fuera. Se verían así modulados tanto por los condicionamientos y articulaciones culturales específicas entre contextos como por decisiones com-

39 Alejandro Madrid, "Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N° 1 de Julián Carrillo". *Resonancias* 7 (12) (2003), 61-86.

positivas personales que autorizan en un primer momento a incluir desvíos en un cuerpo de normas preestablecido o impuesto para generar luego un espacio autónomo desde el cual integrarse al paisaje internacional de la modernidad sin rendir cuentas a determinaciones externas.

Las estrategias cosmopolitas de Heitor Villa Lobos encuentran en su obra *New York Sky-Line Melody* una manifestación singular. Los estudios de Carlos Kater y de Rodrigo Passos Felicissimo⁴⁰ nos informan que compuso esta pieza en 1939 para piano, orquestada al año siguiente, mediante la transposición del perfil urbano de una fotografía de la metrópolis⁴¹ a una plantilla milimetrada en la que se establecían equivalencias con alturas y duraciones, escritura planimétrica o grafía proporcional cuyo antecedente se encuentra en procedimientos de milimetrización propuestos por Joseph Schillinger.⁴² De este origen aleatorio, suerte de traducción de lo visual a lo sonoro, se deriva una curva de alturas, atonal o pantonal, que el compositor modela en los demás parámetros para dotarlo de breves inflexiones jazzísticas y sobre todo de otras provenientes del folclore brasileiro. Se superpone así una actitud experimental, especulativa con un proceso compositivo que flexiona los materiales hacia referencias a músicas populares localizadas, especialmente las nacionales. Esta temprana alianza entre experimentalismo y tradición fue interpretada como una intervención creativa, personal y regional, en un ícono cosmopolita. Pero Felicissimo proporciona un dato contextual relevante. En los años 1939 y 1940 Villa Lobos manifestó en la prensa sus aspiraciones a dirigir orquestas en Estados Unidos, prosiguiendo una carrera internacional que ya se había afianzado en Europa. En esos años, cumplió funciones como embajador cultural para las relaciones entre ese país y Brasil en un momento crucial por la inminencia de la Segunda Guerra Mundial. En la primera transmisión panamericana de radio, realizada desde Rio de Janeiro el 7 de abril de 1940, después del discurso del Ministro de Relaciones Exteriores del gobierno de Getúlio Vargas, Villa Lobos dirigió con la Or-

40 Carlos Kater. "Villa Lobos e a melodia das montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira". *Latin American Music Review*, vol. 5, nro. 1 (1984) 102-105. Rodrigo Passos Felicissimo, "Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melodia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia No. 6 de Heitor Villa-Lobos" (tesis de Doctorado, Universidade de São Paulo, 2014), disponible en <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-30102014-155944/publico/RodrigoPassosFelicissimoVCorrig.pdf>

41 Es probable que la fotografía haya sido la de una maqueta de la ciudad incluida en un pabellón de la Feria de New York de 1939. Passos Felicissimo, "Estudo interpretativo", 76.

42 Los estudios antes señalados revelan que Villa Lobos comenzó a diseñar este método compositivo en 1934, en relación con los perfiles montañosos de Rio de Janeiro en un papel planimétrico que denominó "Gráfico para Fixar a Melodia das Montanhas". *Ibid.*, 33.

questa Sinfônica Brasileira cuatro obras suyas, entre ellas la versión sinfónica de *New York Sky-Line Melody*.⁴³ Aun cuando haya sido fortuita la utilización de esa fotografía y en consecuencia la intencionalidad referencial,⁴⁴ la alusión musical a esa metrópolis, símbolo de internacionalismo y modernidad, calzaba entonces a la perfección en la coyuntura diplomática y a la vez en los anhelos de expansión profesional del compositor.

Perspectivas

En una caracterización minimalista del cosmopolitismo, Mendieta propone que éste consiste en "una manera de relacionarse con el mundo", y agrega de inmediato que la cuestión sería "cuál es la naturaleza de esa relación".⁴⁵ A partir de las situaciones musicales expuestas, se abren distintas perspectivas para responder a esa pregunta.

1-"Cosmopolitas sin adjetivos"

Si extrapolamos la expresión de Boaventura de Sousa Santos⁴⁶ para aludir a una universalidad basada en la común humanidad kantiana, encontramos en los ejemplos estudiados un conjunto de compositores nunca tentados por sustancias sonoras locales que alojaron su inventiva en el repertorio cultural de la historia occidental, en la centralidad europea o estadounidense: es el caso de Roberto García Morillo. En este grupo habría que distinguir a aquellos que sin dejar de adherir a las exigencias de la modernidad –en sí misma múltiple– la construyen no en la invención de nuevas técnicas sino en las fricciones culturales con el pasado. La música de Gerardo Gandini responde a este principio.

Por otra parte, individualizamos a quienes se apropian de herramientas técnicas contemporáneas para proyectarse hacia soluciones no representacionales cada vez más radicalizadas, como Juan Carlos Paz y Julián Carrillo. Luis Humberto Salgado, por su parte, entra y sale de este espacio: fuera de cualquier cronología derivada de

43 Passos Felicissimo, "Estudo interpretativo", 74-77.

44 Así lo consignan los testimonios recogidos por Passos Felicissimo, cit.: 76-77.

45 Eduardo Mendieta (2009) "From imperial to dialogical cosmopolitanism", *Ethics & Global Politics*, 2, nro.3 (2009), 241-258: 242.

46 Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. (Boulder, Colorado: Paradigm, 2014). Edición on line https://unescochair-cbrsr.org/pdf/resource/Epistemologies_of_the_South.pdf, 214, nota 44

la noción de "progreso", recurre alternativamente al folclore –registro predominante–, al neoclasicismo o a las herramientas seriales.⁴⁷ La actualidad internacional lo induce a plasmar en el trío *Selene* (1963) sus "impresiones personales (...) bajo el influjo psicológico de la epopeya cósmica protagonizada por los heroicos selenautas Armstrong, Aldrin y Collins".⁴⁸

Habría entonces al menos dos versiones del pasado en estos compositores: por un lado, la pulsión vanguardista de colocarlo entre paréntesis: el pasado como sitio donde están ancladas las memorias de la nación y la tradición locales, suerte de contrapeso cultural que entorpece la transparencia simbólica del cosmopolitismo y el empuje vectorial hacia el futuro; por otro, el pasado como infraestructura estilística significativa pero neutralizada o reescrita mediante operaciones intertextuales. En ambos casos, la relativización de los orígenes resta densidad a la subjetividad que se construye tanto en el material autóctono como en el histórico.

2-La obstinación del contexto

La insistencia en declinar el sustantivo "cosmopolita" para relativizar su universalidad "neutra" tiende a reintroducir lo específico de cada situación, lo que se presenta con muy diversas modalidades según las realidades empíricas o los intentos interpretativos.

En una música tan "absoluta" como la de Juan Carlos Paz, fueron no obstante identificados, en el plano mismo del manejo compositivo, factores que revelarían su radicación en un espacio. La eventual impronta local habría que rastrearla no en la presencia "folclórica" sino en la apropiación supraestilística de las técnicas, cuya detección se produciría mediante el análisis y la difícil empresa hermenéutica. En 1984, Mariano Etkin escribe acerca de la música de Paz: "hay una cierta elementalidad en el manejo de los procedimientos, cierta carencia de una profunda puesta en práctica de sus proclamados planteos especulativos; podríamos hablar de una falta de pretensión de apropiarse de todas las posibilidades operacionales y de transformación ofrecidas por los materiales y las técnicas (...) que señala a Paz como un compositor latinoamericano".⁴⁹

47 En obras como la Tercera sinfonía en estilo rococó, los rasgos neoclásicos de la Sexta, el homenaje a Beethoven en la Séptima, en la cual sorprende su acercamiento parcial texturas webernianas, como demuestra Ketty Wong Cruz, *Luis Humberto Salgado*, 58-71.

48 *Ibid.*, 73

49 Etkin, Mariano, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música-UNL*, nro. 1 (1989) 47-58: 51. Entre las particularidades indicadas por Etkin se incluyen sin dudas las indicadas previamente sobre el uso de las series (véase *supra*, nota 29), como

Aquella "falta de tradición" indicada por Kagel se entiende como distanciamiento reflexivo de las exigencias nacionales y se manifiesta en la persistencia de una tradición cosmopolita como marca identitaria. En efecto, Gandini no niega que del diálogo con ese Museo Sonoro Imaginario surja una contribución singular, sin recurrir a la nota local. En conversaciones privadas en torno de la identidad, Gandini, en su proverbial estilo aforístico, manifestó que "identidad es cómo hacemos aquí lo que se hace en todos lados", lo que podría relacionarse con lo que Thomas Turino, abstracción hecha del contexto a que refiere, postula como "modos de producción localizados para fenómenos generalizados".⁵⁰ Esta identidad desterritorializada es heredera de lo que Jorge Luis Borges postulara en su texto seminal, inevitable, "El escritor argentino y la tradición", en el que desarma el determinismo del lugar para concluir en otro aforismo contundente: "nuestro patrimonio es el universo".⁵¹

En su magistral ensayo sobre Borges, Mariano Siskind expone una idea central que se ajusta con precisión a las situaciones que consideramos aquí. Este cosmopolitismo tiende a la "universalización de la particularidad marginal", a "construir un discurso estratégico que abra la posibilidad de representar la particularidad marginal, latinoamericana, como una identidad moderna. Se trata de una estrategia de inclusión, de una forma de inscribir aquello que es específico del margen, su diferencia, su particularidad histórica, en la universalidad de la modernidad".⁵² Y ese margen puede ser la desarticulación y reconfiguración de lenguajes históricos "fuera de lugar" (Kagel, Gandini) como la soltura o desenfado en alojar una especie folclórica ancestral en el reservorio musical central de la modernidad (Salgado). Cruzadas con perspectivas exteriores a lo sonoro-musical -las estrategias de consolidación en espacios consagratorios-, las obras de Villa Lobos y de Ginastera antes consideradas apelan a un doble juego comparable y simétrico: sobreimprimir una serie y el nombre de un mecenas suizo a una escena "andina" o invertir con incisos "brasileros" el perfil de Manhattan.

así también las que observa en sectores de la música latinoamericana reticentes a la explotación racional intensiva de los recursos puestos en juego, conducta que atribuye a parte del pensamiento musical europeo -el serialismo integral, por ejemplo-: la restricción como instauración de un valor, no como carencia.

50 Thomas Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, (Chicago and London: University of Chicago Press, 2000) 257. En otro contexto argumentativo, la formulación de Souza Santos de "localismo occidental globalizado" podría asociarse con las anteriores.

51 Jorge Luis Borges, "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas*, (Buenos Aires: Emecé, 1974), 274. Fue una conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, publicada luego en diversas ediciones.

52 Mariano Siskind. "El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad", *Variaciones Borges*, (Pittsburg) nro. 24 (2007), 75-92: 87-88.

3-Lengua y habla

Un pensamiento que promueva una otredad radical enfrenta el problema que Eero Tarasti, en sus comentarios sobre un texto de Sulho Ranta, conceptualiza en los términos saussureanos de lengua y habla.⁵³ La producción hegemónica detentaría el poder de fraguar la lengua, mientras que a la subalterna solo le estaría concedido, en principio, el habla. Conquistar, construir y legitimar su propia lengua implica un arduo proceso voluntario y autorreflexivo concretado en la producción de hechos artísticos y de teoría. En esta dirección avanzan quienes denuncian los impulsos imperialistas del cosmopolitismo ilustrado, a los cuales es preciso enfrentar sustituyendo modelos desde el lenguaje mismo. Así, el compositor uruguayo Coriún Aharonián, sin mencionar el término que hoy nos ocupa, afirma que los músicos que han optado por ser

resistente(s) de la cultura (...) debieran estar informados día a día respecto a qué pasa en el Primer Mundo, el territorio enemigo, porque ese Primer Mundo establece todavía las reglas para todos. Porque ninguna Revolución ha creado en los últimos dos siglos contramodelos culturales frente a los lanzados por los centros capitalistas de poder.⁵⁴

Las producciones culturales deberán sumar al manejo solvente del modelo metropolitano "el extra (...) de los caracteres particulares y diferenciales que lo hagan pasible de convertirse en contramodelos" que intenten romper "ese juego. Ojalá pueda(n) no solo romperlo sino establecer un juego propio"⁵⁵: un desafío para la utopía emancipadora.

4-La escucha cosmopolita

Establecer los límites entre lo cosmopolita y lo local, discriminar sus propiedades en la apreciación de una obra musical relativiza una vez más los términos inmanentes y compromete la competencia cultural de los oyentes. Ante un concierto

53 Tarasti, "An essay", 7.

54 Coriún Aharonián, "¿Otredad como autodefensa o como sometimiento?" En www.latinoamericanamúsica.net, sección Punto de vista, snp [4], última consulta 4-5-2021. Con algunas variantes en *Hacer música en América Latina*. (Montevideo: Tacuabé 2012), cap. 9: 139-147.

55 Coriún Aharonián, "La creación y el consumo musicales como índice de la lucha contra la dependencia en América Latina", texto basado en una ponencia en Porto Alegre en 1990. En *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, (Montevideo: Ombú, 1992), cap. XI, 105-119: 114.

de música argentina ofrecido por Ricardo Viñes en París el 10 de abril de 1922, con varias obras de inspiración folklórica, Joseph Baruzi, el crítico de *Le Ménestrel* lamenta la falta de particularidades locales de esas músicas "por demás mezclada(s) con recuerdos de Europa".⁵⁶ En *Le Figaro*, el crítico musical Robert Brussel opina sobre música argentina y observa que "las mismas estéticas divergentes que separan a nuestros compositores, diferencian los de la escuela argentina".⁵⁷ Alberto Williams, paradigma del "nacionalismo musical" para los argentinos, según Arthur Rubinstein "produce partitura tras partitura en un diluido César Franck con inesperados toques de Schumann aquí y allá y, ocasionalmente, una atrevida escala hexafónica debussyana".⁵⁸

En nuestra experiencia docente en Ecuador, comprobamos que ante la audición de la obra de Salgado que comentáramos aquí los estudiantes –oyentes "endógenos", si cabe aún el adjetivo– no tenían inconveniente en percibir en primer término la danza nativa, relativizando así la especulación serial. Por nuestra familiaridad con los repertorios neoclásicos, la asociación que establecíamos era con manifestaciones de esa tendencia, mientras que un colega de Buenos Aires le atribuyó inflexiones jazzísticas, compatibles por momentos con algunos gestos de Monk o Corea.

Los imaginarios que se juegan en la recepción y su propia historicidad hacen difusa aquella oposición entre otro concreto y otro abstracto. El posicionamiento cultural de los oyentes, con sus bibliotecas personales crecientemente políglotas, construye su propia narrativa: el cosmopolitismo es también una forma de escuchar.

Bibliografía

Aharonián, Coriún. "La creación y el consumo musicales como índice de la lucha contra la dependencia en América Latina". *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú, 1992, cap. XI, 105-119.

Aharonián, Coriún. "¿Otriedad como autodefensa o como sometimiento?". *Hacer música en América Latina*. Montevideo, Tacuabé 2012, cap. 9, pp. 139-147. En

56 Citado en *La Quena*, año III, N° 12, septiembre 1922, p. 19. Entre las obras ejecutadas figuraron *En la Pampa* de Alberto Williams, *Viento* de Pascual de Rogatis, *Vidalita* de Vicente Forte y *Triste* de Julián Aguirre.

57 Citado en *La Quena*, Año III, N° 11, junio 1922, p. 20.

58 Citado en Guillermo Scarabino, *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina*, (Buenos Aires: Educa, 1999), 19. Su traducción.

- www.latinoamerica-musica.net, sección Punto de vista, snp [4][Última consulta 04/05/2021]. Con algunas variantes en *Hacer música en América Latina*. (Montevideo: Tacuabé 2012), cap. 9.
- Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Arcos Ramírez, Federico. "El cosmopolitismo con adjetivos: las alternativas sentimental y dialógica al globalismo liberal", *Anuario de Filosofía del Derecho*, Madrid, 13 (XXIX), (2013): 255-290
- Beck, Ulrich. *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Beck, Ulrich; Levy, Daniel. *Cosmopolitanized Nations: Reimagining Collectivities in World Risk Society*. FMSH-WP-2013-27 (february 2012), disponible en <https://shs.hal.science/halshs-00795250/document>, 6.
- Benhabib, Seyla. "Otro universalismo: Sobre la unidad y diversidad de los derechos humanos", *Isegoría* 39, 2008, cit. en Arcos Ramírez, Federico. "El cosmopolitismo con adjetivos: las alternativas sentimental y dialógica al globalismo liberal", *Anuario de Filosofía del Derecho*, Madrid, 13 (XXIX), (2013): 255-290.
- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, 267-274. Conferencia dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, publicada luego en diversas ediciones.
- Borio, Gianmario, "La storia dei concetti musicali: metodi e obiettivi", Borio Gianmario y Gentili, Carlo. (ed.) *Storia dei concetti musicali/ 1*, Roma: Carocci, 2007, 11-28.
- Bravo Velásquez, David. "Sanjuanito futurista (análisis)", *Opus*, Año III, nro. 31, (enero 1989): 43-44.
- Cartas a J. C. Paz*. Buenos Aires: Agrupación Nueva Música, 1987
- Corrado, Omar. *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Delanty, Gerard. "The Cosmopolitan Imagination: Critical Cosmopolitanism and Social Theory", *The British Journal of Sociology*, vol. 57, nro. 1 (2006): 25-47
- Etkin, Mariano, "Los espacios de la música contemporánea en América Latina", *Revista del Instituto Superior de Música-UNL*, nro. 1 (1989): 47-58.
- Gandini, Gerardo. "Estar". En *Segundas Jornadas Nacionales de Música del siglo XX*: 63-65. Córdoba, 27-31 de agosto de 1984.
- Harvey, David. *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid: Akal, 2017.
- Jaramillo Marín, Jefferson. "Cosmopolitismo(s) y Modernidad(es)", *Diálogo de saberes*, nro. 29, Julio-diciembre 2008: 175-200

- Kagel, Mauricio. Notas interiores del disco Siglo XX, Comar JJ095, 1965.
- Kater, Carlos. "Villa Lobos e a melódia das montanhas: contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira". *Latin American Music Review*, 5, nro. 1, (1984): 102-105.
- Madrid, Alejandro. "Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N° 1 de Julián Carrillo". *Resonancias* 7 (12), (2003): 61-86.
- Mellino, Miguel. *La crítica poscolonial. Descolonización, capitalismo y cosmopolitismo en los estudios poscoloniales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- Mendieta, Eduardo, "From imperial to dialogical cosmopolitanism", *Ethics & Global Politics*, 2, nro.3. (2009): 241-258
- Merino (Luis), "Nuevas luces sobre Acario Cotapos", *Revista musical Chilena*, 159, (1983): 3-49.
- Mondolo, Ana María. *Roberto García Morillo*, disponible en (<http://www.musicaclassicaargentina.com/garciamorillo/index.htm>).
- Mondolo, Ana María; Ceñal, Néstor. "Roberto García Morillo". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 10 (1989): 33-71.
- Passos Felicissimo, Rodrigo. "Estudo Interpretativo da Técnica Composicional Melódia das Montanhas, utilizada nas peças orquestrais: New York Sky-Line Melody e Sinfonia No. 6 de Heitor Villa-Lobos". Tesis de Doctorado: Universidade de São Paulo, 2014, disponible en <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-30102014-155944/publico/RodrigoPassosFelicissimoVCorrig.pdf> [Última consulta: 12/08/2024]
- Paz, Juan Carlos. "Música argentina- 1952", *Buenos Aires Musical*, nro. 104, (2 de mayo de 1952): 7.
- Remotti, Francesco. *L'ossessione identitaria*. Roma: Laterza, 2010.
- Remotti, Francesco. *Somiglianze. Una via per la convivenza*. Edizione digitale. Bari-Roma: Laterza, 2022. [Ed. original 2019]
- Salgado, Luis Humberto. "Música vernácula ecuatoriana". *Opus*, Año III, nro. 31, (enero 1989): 92-98. Publicado originalmente en Quito, Casa de la Cultura, 1952.
- Salgado, Luis Humberto. "Sinopsis estética de la música ecuatoriana". *Opus*, Año, III, nr. 31 (enero de 1989): 89-91.
- Santos, Boaventura de Souza. *Epistemologies of the South: Justice against epistemicide*. Boulder, Colorado: Paradigm, 2014. Edición on line https://unesco-chair-cbrsr.org/pdf/resource/Epistemologies_of_the_South.pdf
- Scarabino, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina*. Buenos Aires: Educa, 1999.

- Schoenberg, E. Randol. "The Most Famous Thing He never Said", en <https://schoenbergblog.com>. Artículo publicado originalmente en Newsletter No. 4, (November 2002). Jewish Music Institute: International Centre for Supressed Music.
- Scott, Derek, "Cosmopolitan Musicology". En *Confronting the National in the Musical Past*, editado por Elaine Kelly, Markus Mantere and Derek Scott, 17-30. London: Routledge, 2018, disponible en <http://eprints.whiterose.ac.uk/139840/>
- Siskind, Mariano. "El cosmopolitismo como problema político: Borges y el desafío de la modernidad", *Variaciones Borges*, (Pittsburg) nro. 24, 2007: 75-92.
- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: FCE, 2016.
- Tarasti, Eero. "An essay in post-colonial analysis: Sibelius as an icon of the Finns and others". En *Sibelius studies*, editado por Timothy Jackson y Veijo Murtomaki, 3-11. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Tsing, Anna, "The Global Situation", *Cultural Anthropology* 15, nro. 3, (August. 2000): 327-360, cit. en Stokes, Martin "On Musical Cosmopolitanism" *Macalester International*, vol. 21(2008): 3-26.
- Turino, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000.
- Wong Cruz, Ketty. *Luis Humberto Salgado. Un Quijote de la música*. Quito: Banco Central del Ecuador- Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2003-2004.
- Wong, Ketty. "Una aproximación a la técnica serial en la obra de Luis Humberto Salgado", *Neuma*, (Talca), Año 16, Vol. 2 (2023): 33-52.