POSICIÓN DE LA MÚSICA ARGENTINA EN EL CONTINENTE AMERICANO [1]

Resumen de Anselmo González Climent sobre conferencia de Juan Francisco Giacobbe; en la Asociación Cristiana de Jóvenes, Reconquista 439, Buenos Aires el 2 de octubre de 1947.

En la conferencia sobre la posición de la música argentina en el continente americano Juan Francisco Giacobbe se refirió en principio al encuadre dual de la América geográfica y culturalmente considerada: América del Norte y América Latina. Sobre el particular hizo dos advertencias. En primer término aclaró que la tal clasificación no era puramente teórica o cómodamente pedagógica, pues se impone por la evidencia experimental la discriminación diferencial entrambas. En segundo término advirtió que no había de referirse al elemento lusitano, pues el mismo no logró ni en América ni en su pequeño reducto europeo la traducción expresiva cabal de la sensibilidad y la modalidad ambiente al extremo de no haber logrado crear un arte en sí, orgánico y personalmente distintivo dentro del concierto estético europeo.

A renglón seguido entró de lleno a considerar históricamente el aporte étnico-cultural europeo derramado por los predios americanos: el aporte o elemento anglo-sajón (en rigor exclusivamente el primero) y el elemento latino-mediterráneo (en rigor el hispánico).

Así la promoción transatlántica de Inglaterra fue a todas luces pobre e impersonal. Inglaterra, a decir verdad, no podía descargar en América ningún germen sonoro esencial, desde el momento en que dentro del islote central de su Imperio no existió la continuidad tradicional de un arte definitivo. Solamente produjo genios aislados y en su mayoría desdoblados hacia un italianismo inevitable. De tal modo que a lo largo de sus nuevos dominios no podía introducir la fibra y el nervio de un arte recortadamente auténtico que no poseía, agravando de esta forma las posibilidades del criollo americano a la hora creativa y expresiva de su nueva sensibilidad.

Al correr del tiempo la América del Norte se entrega blandamente a un arte fácil, prestamista y negociable abandonando la senda de la búsqueda y el encuentro con la reactividad sensible ambiente. Los compases se intercambian con criterio crematístico para desembocar en el internacionalismo judaico de la radio y el cine, que ya hoy resulta inarraigable. La única expresión norteamericana auténtica le habría de venir de la levadura africana.

En este sentido la intromisión negroide va a centrar la unidad sensitiva de sus espacios. El negro trasplantado a los territorios sureños de Norteamérica brinda a la desorientación y vaguedad blanca, elementos acentuadamente primarios; le entrega un arcaísmo agonista, lo ancestral selvático, la magia insoluble, la modulación entrañal de la ausencia y la lejanía, como asimismo la terrible y tremenda conciencia de la esclavitud.

Y todos estos móviles vitalmente telúricos y trágicamente emotivos llegan a fundirse en moldes cristianos cristalizando la fórmula acabada de su expresión artística en lo que se ha dado en llamar

[1] El texto de la conferencia de J.F.Giacobbe, no se posee. Esta transcripción de texto mecanografiado (como único documento disponible) es un resumen que pertenece a Anselmo González Climent y que él llama "versión libre". En página 8 imágenes de la "Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina", octubre 1947. (N.d.R.)

"negro spiritual". Y alrededor de estos gérmenes dinámicos –y aquí el sentido primario de lo negroide: el dinamismo– se concreta gradualmente el devenir del arte criollo norteamericano, que solamente produce a lo largo del tiempo dos manifestaciones rotundas y representativas, tanto como ejemplarizantes: Stephen Foster y George Gershwin.

El primero de ellos –considerado con extrema ligereza– se da totalmente a la búsqueda de los efluvios telúricos en la conciencia definitiva de tal necesidad; se dedica a iterar las vértebras fluviales de su tierra, desde California al Atlántico, y nos brinda, por fin, como síntesis de sus pacientes y emotivas rebuscas, fundidas y reelaboradas, unas piezas simples, conectadas directamente con las unidades sensitivas de su pueblo. Pero como en estos quehaceres estéticos no se podía esperar una substanciación tan simple como la de Stephen Foster, se lo valorizó y se lo reconoció por los elementos colaterales de sus obras, y no por el contenido y la dirección esencial de las mismas.

Luego aparece la figura de George Gershwin, hijo de hebreos; aquí la re-creación formal de la corriente popular se hace con un mayor criterio de la síntesis, pues refunde lo auténticamente popular del fin de siglo, proveniente de diversos orígenes, con el estilo, la emotividad y el lenguaje sonoro negroide, engendrando para este último una jerarquía universalizante en el plano de sus proyecciones jazzísticas.

El jazz, desde el punto de vista esencialmente popular, resulta probablemente el único medio expresivo de la conciencia norteamericana. Pero bien se advierte que en esto solo hay referencia al jazz puro, desde el momento que existe realmente un jazz impuro, bautizado más exactamente como "jazz comercial", proteico e inconexo, y solo adaptable a la bullanguería improvisada de los gustos radiotelefónicos, cinematográficos y bulevardescos.

Pero asimismo es bueno aclarar, con el maestro Giacobbe, claro está, y en parte de acuerdo a nuestro criterio, que existe toda una legión de timoratos de la estética senil que se horrorizan con femenina sensibilidad de los avances y atuendos jazzísticos en el plano de lo popular y del sonido culto universal. Pero no advierten estos simples epigonistas que el jazz constituye un móvil central para el artista en función creativa formal como el cante-jondo lo ha sido para sus respectivos universalistas españoles. Es que, en resumidas, cuentas, no saben discriminar (Pietro Mascagni) la realidad evidente de los dos tipos de jazz aludidos. Ravel, Stravinsky, Schoenberg han sabido aprovechar el venero espumante de las corrientes jazzísticas, enriqueciendo las posibilidades renovadoras de las formas musicales.

En cuanto al panorama sonoro de la América Latina consideró, por imposición de la síntesis, sus aspectos históricos fundamentales.

Se refirió, en primer término, a la influencia fatalmente histórica de lo latino-mediterráneo que se infiltra en el espacio americano a través del conquistador español. A tal punto que desde la conquista, a lo largo de la serenidad colonial hasta llegar a las erupciones emancipantes se reduce a los dictados de la tradición castiza. Y aun más. Después de la Independencia y desde ella a nuestros días dentro de los primeros pasos y palotes en la expresión "biológica" sudamericana perviven las resonancias y el trasfondo hispánico que aflora en casi todas las modulaciones e ideaciones de la nueva etnofonía. Así, el criollo, el auténticamente criollo, el que no está en la poesía barata, en la épica artificiosa y teatral, siente, vive y crea sobre esta bivalencia entrañal: lo hispánico como génesis inevitable, unido a las percepciones del espacio y la vibración esencialmente americana.

Cabe pues sentenciar que España, en contraposición a la inopia británica, cede a sus colonias los primores, la variedad y profundidad inagotable de un arte multisecular permitiéndole al criollo latino contar con una pauta y un punto de partida sólido, denso, concomitante y sedimental. Y sobre esta base se va arquitecturando lentamente la expresión geográfica. Y para marcar ya una separación y un vuelco a la realidad y a la psicología ambiente del arte sudamericano, con respecto al metropolitano, señala el profesor Giacobbe, las notables diferencias existentes, en la Argentina, por ejemplo, entre el malambo criollo y el zapateado jerezano. La referencia comparativa del maestro Giacobbe parece sintetizar, en parte, la diferencia esencial que ha cobrado el prístino injerto castellano de lo que es hoy después de una larga evolución.

En el baile español, el zapateado jerezano, se muestra en primer plano un aparente dinamismo y una aparente y desbordada vitalidad; una alegría desordenada y morbosa y una inquietud y desvivirse sexual. Nada de estas expresiones aparenciales pertenecen por esencia al baile español. En él, por obra y gracia de siglos y siglos de cultura occidental, la etapa epidérmicamente dionisíaca de la danza se rescata convenientemente, se aristocratiza en el salón cortesano y barroco, se hace pura forma metafísica con los ochocentistas y, en fin, pierde las características arcaicas de toda danza en estado genésico.

Por otro lado, en la danza española entran en juego elementos más profundos de los que ligera y superficialmente puede suponer el profano y el obsesionado de la trágica pandereta hispánica. En la expresividad reconcentrada y trascendental de las manos, el estatismo de la cadera, en la inquietud mística que informa sus profundos gestos. Hay en ella una elevación desde lo profundamente y recortadamente telúrico hacia los arcanos transvitales.

En el malambo criollo, por el contrario, no existe ningún elemento trascendente. La mujer ya no baila sola. Invariablemente en pareja. Todo resulta desbordante de dinamismo. Los elementos simbólicos se disuelven y surge, simplemente, el sentido de la competencia y de la apuesta entre las parejas. Hasta cierto punto es una danza esencialmente vital y primigenia con los aludidos móviles dionisíacos.

En fin. De un día para otro sería caprichosa la pretensión de plasmar cabalmente el reflejo inconfundible de lo ambiental. Así, nos refiere el conferencista los trabajos pacientes de los europeos para lograr el sentido sonoro de lo racial. Es el caso ejemplar de los artistas rusos. Trabajo multisecular para el encuentro de una indubitable y auténtica expresión rusa. A partir del siglo XVII se inicia este gran proceso de síntesis, elaboración, reelaboración y coordinación de los sedimentos terruñeros.

Así, Rusia se problematiza ante la doble dirección de sus corrientes estéticas: Oriente y Occidente. De ambos extremos aprovecha jugosos puntos de partida. Del Oriente toma los gérmenes históricos de su larga convivencia fronteriza, de Occidente todos los procesos formales, ya sean germánicos o italianos. En Oriente, pues, adquiere los giros y la temática como su misteriosa paleta. En Occidente, el sistema, el dogma, la técnica, la arquitectura. Y ya alrededor de 1850 aparecen los primeros artistas rusos que abandonan las simples retortas estéticas de sus laboratorios y vuelcan esos elementos en la esencialidad religiosa de su pueblo, graduando lentamente la espuma rezumante de sus bloques telúricos. “Los cinco” siguen tanteando el pulso oriental, pero ya con miras nacionales; mientras que los rusos “occidentalistas” llevan a casa la arquitectura formal germánica. Y a renglón seguido

Mussorgsky brinda, pues, a su patria, la primera síntesis del reencuentro racialmente sonoro. Los que le siguen, ya ruedan por sí solos.

Tres cuartos de lo propio, con diferencias cronológicas, sucede en Francia e Italia por ejemplo. En Italia, Jacopone da Todi junto al 1300 inicia la trayectoria experimental del nacionalismo romano. El Renacimiento concreta los primeros atisbos y Verdi completa históricamente el recorrido italiano.

Francia presenta la misma preocupación histórica. En principio tiene un Lully italianizante, un Rameau desconectado y un clima propicio a las importaciones itálicas. En este sentido Francia debe aguardar pacientemente hasta la aparición de Berlioz que llega substanciar los primeros pasos de la tarea nacionalista; y, por fin, Debussy cierra el ciclo de ensayos experimentales y se sitúa, y sitúa la sensibilidad francesas en el plano de las leyes universales.

Ni que decir tiene que España resuelve su estética etnofónica por virtud de un proceso análogo. Paga en principio el obligado tributo europeo a la música italiana y luego se encarrila a través de la tendencia biológica de su arte. Pedrell da la señal teórica. Albéniz y Granados substancializan. Y Falla unifica y define. Y a tal punto en Falla la conciencia arterial del pueblo se hace "natural" que el maestro gaditano no sufre el imperativo "racional" de observar, experimentar y reelaborar temas populares. En él lo telúrico se hace existencial, sanguíneo, consubstancial. Falla ya no tiene necesidad de re-crear. Falla crea. De ahí su genialidad impar y de ahí el último y el más perfecto símbolo de todo este gran proceso del arte europeo.

Después de este repaso sincrético de los esfuerzos europeos en este aspecto del arte, se echa de ver la ingenuidad pasmante de ciertas mentalidades americanas dadas en resolver decididamente el imperativo telúrico del arte. Punto de partida (en esto no podemos por menos introducir nuestra opinión personal) habría que estudiar serenamente si en realidad existe una conciencia y una unicidad espiritual en cada uno de los focos culturales sudamericanos. Y esto, nada más que esto, involucraría sin duda alguna toda una labor criticista y toda una investigación alejada, sobre todo, de un vano y premioso chauvinismo. Y después, en caso de una posible existencia de conciencia colectiva, nada de exagerar los términos y caer en el grotesco racionalismo de institutos, organizaciones y concursos "folkloristas". Es necesario, creemos, realizar la labor, solucionado ya el primer aspecto, con un criterio integral evitando las posibles desviaciones parcelarias y turísticas de agremiaciones regionalistas.

Volviendo a la línea conceptual del conferencista cabe recordar sus expresiones aclaratorias respecto a las equívocas interpretaciones de los términos "nacionalismo" y "folklore". Con referencia al primero existe una apresurada versión politiquera de cuya simplicidad no vale la pena hacer comentario alguno. Con referencia al segundo hizo notar el maestro Giacobbe que la tal palabreja, de acuerdo a la acepción común, quiere involucrar la expresión ideal y sintética de las revelaciones populares cuando en realidad, de acuerdo al uso general, solo sirve para indicar lo artificioso y lo inconducente de pretendidos giros populares. Es realmente triste y lamentable que un crítico del corte de Giacobbe se vea obligado a traducir, aclarar y distinguir conceptos epigramados por la burda confusión general.

Sobre este tema andariego del nacionalismo musical circula toda una montaña de literatura chirle. Y sin embargo todavía –y precisamente por eso– restan muchos cabos por atar. Y esto lo decimos,

por supuesto, a desagrado de los tratadistas del tópico. Hay un apresuramiento fuera de lugar por constituir definitivamente el "fichero" del nacionalismo musical en las incipientes sociedades americanas. Mucho más ganarían conservando, momentáneamente, una serenidad pasiva y una reflexión investigadora continuada. Es, como nos dice el conferencista, la postura acertada de los países trasandinos que aún no se han desligado de esta disyuntiva. El ejemplo de Europa es bien convincente, por otra parte.

En Sudamérica solamente existen, en rigor, dos figuras representativas: Héctor Villalobos, en el Brasil, y Julián Aguirre en el nuestro.

Con referencia al primero de ellos nos dice Giacobbe que hay en él más de un acierto y un giro logrado. Pero hay más, sin duda alguna, un desorden estético provocado por el engarce umbilical que aún lo ata a las directivas y a la tradición europea.

Se superponen en él el conflicto étnico, el atractivo hipnótico de los ismos europeizantes con las voces que lo enraízan en su pueblo. Esta bivalencia destruye, en arte, la pureza de sus expresiones muchas veces articuladas en una modalidad lograda y definida.

Y por último tocó el maestro la figura arquetípica de Julián Aguirre, probablemente el único juglar veraz de nuestras crónicas y de nuestras tradiciones. En él no surge esa fractura obligada de los primeros apuntes nacionalistas de los compositores sudamericanos. Aguirre logra enganchar el garfio sonoro argentino (del litoral, calchaquí y pampeano, y a veces simplemente urbano) sin pagar tributo a los estatutos estéticos y estilísticos de la Europa musical. En todo caso podría indicarse que coexisten en él los perfumes argentinos con sus correlativas esencias hispánicas. Esto no es por cierto girasolear nuevamente hacia España sino aceptar de ella lo ya enraizado profundamente en la sensibilidad argentina. Es una herencia y de ningún modo un préstamo. Le corresponde por usucapión histórica y no por giros transatlánticos. Y aquí está la piedra de toque de toda su personalidad. Aguirre templa con naturalidad el patrimonio étnico y el sonido telúrico. Él es el punto de partida del devenir nacionalista argentino. Síntesis intuitiva y sintética de lo necesariamente europeo –español– y americano –argentino–. A poco que se profundice la simplicidad encantadora de sus encajes sonoros se advierte la presencia de un espíritu fresco y serenado. En él no cabe la búsqueda científica y conservatoril del dato popular; le tiene absolutamente sin cuidado la fatuidad de los hallazgos "turísticos" de ciertos críticos y determinados musicógrafos. Simplemente recibe, sin vana especulación estúpidamente racionalista, los efluvios de la sociedad que lo rodea. Discrimina intuitivamente y devuelve a esa misma sociedad la materia recibida en forma de síntesis selectivas y tipológicas. Y tampoco hace cuestión de sensiblería estética y no olvida, por tanto, las vivencias suburbanas y ciudadanas. No olvida ni siquiera el tango, que por otra parte también admite la distinción dual que el conferencista hizo, líneas arriba, con referencia al jazz. El tango, pues, puede y representa un móvil societario fundamental. No en vano el eminente erudito alemán Curt Sachs termina su obra "La historia de la danza" con un capítulo titulado "La era del tango". El tango resulta tan representativo de nuestro sentir social que ha llegado a trascender por el mundo entero como expresión individualizante de nuestra idiosincrasia.

Pero, volviendo a lo anterior, es dable agregar que la inmensa mayoría de nuestras generaciones musicales se han entregado, casi diríamos gratuitamente, a los murmullos estéticos de Europa. En principio Italia y posteriormente Francia y Alemania, han guiado y han impuesto sus tendencias renovadamente vanguardistas. Ese ha sido, tristemente, nuestro sino histórico. Si bien nos

independizamos políticamente de España (y por fortuna, nada más que en forma política) muy pronto nos atamos deliberada y gustosamente a las imposiciones centroeuropeas. No hay posibilidad, a la postre, de resumir musicalmente lo popular argentino con técnica impresionista; fijar su acento lírico en molde itálicos; hacer poemas sinfónicos sobre una temática autóctona en moldes schoenberguianos o componer un cuarteto "a lo Béla Bártok". Como también resultaría grotesco, saltando al otro extremo, traduciéndonos cruda y primariamente las sugerencias populares. Hay obras argentinas, en este sentido, lamentablemente canallescas por sus proporciones rocosas y sus arranques cerriles.

Por último abordó ligeramente el aspecto estatal del nacionalismo argentino. Nos dijo, en acertado tono paradojal y fieramente unamunesco, los imperdonables errores del Estado en función protectora e impulsiva. Hasta hace unos veinticinco años al Estado le tenía sin cuidado la existencia del músico argentino. Y una vez contemplativo de su situación, organiza institutos, concursos, entrega premios, etc. Pero a través de los mismos se infiltra el prejuicio politiquero, la turba burocrática, el egocentrismo de los grupos constituidos, etc.

Y por último –diciendo grandes verdades– se refirió al público y al crítico de nuestro ambiente. Con relación a este último esbozó dura y justicieramente su servilidad racial, económica, y "a veces" estética en la cual todo se resuelve por medio de pagados piropeos y vaguedades generalizantes.

No dejó de caer, asimismo, sobre la promiscuidad inconducente de los conciertos periódicos y la pasividad regalona del público. Público existencialmente vegetativo; público que se enfrenta con el arte a guisa de entretenimiento epidérmico y societario, pero sin rozar siquiera la visión y la recepción vital de sus encantos. El arte para el público no es de modo alguno un imperativo espiritual, una necesidad existencial; es un modo de justificar seriamente el descanso dominguero. Tal es la hipocresía y la inopia general. Más aún cuando se contrasta con un retorno del continente europeo...

(Versión libre de A.G.C.)

GVIA

QVINCENAL DE LA ACTIVIDAD INTELECTVAL Y ARTISTICA ARGENTINA

AÑO I

N.° 12

COMISION NACIONAL DE CVLTVRA

PRIMERA QVINCENA - OCTVBRE DE 1947

Conferencias

CAPITAL FEDERAL

Miércoles 1

Dr. ARTURO BERENGUER CARISOMO: *La humana caballería de "Persiles y Sigismunda"* (II). Ateneo Ibero-Americano, Lima Nº 383; a las 18.30.

ATILANO M. NAVARRA: *Lo humano y lo divino en Cervantes.* Sociedad Argentina de Estudios Lingüísticos, Maipú 523; a las 18.

SIMONE GARMA. *El humanismo de Jean Giraudoux.* Alianza Francesa, Córdoba 946; a las 18.30.

Ing. CESAR JOSE M. CARRERA: *Medios líquidos para la conservación de frutas destinadas al museo carpológico.* Instituto Agrario Argentino, Moreno 711; a las 18.

Jueves 2

JUAN FRANCISCO GIACOBBE: *Posición de la música argentina en el panorama americano.* Asociación Cristiana de Jóvenes, Reconquista 439; a las 21.30.

JOSE A. ORIA. *La nueva lámpara de Aladino (Grandeza y miseria del cinematógrafo).* Ateneo del Club Universitario de Buenos Aires, Viamonte 1560; a las 18.30.

Viernes 3

Dra. ANGELA ROMERA. *Escuelas de profesionales.* Círculo de Profesores diplomados.

RENE MARILL-ALBERES: *Literatura actual* (en francés). Instituto Francés de Estudios Superiores, Maipú 1220; a las 10.30.

DESIDERIO PAPP: *Filosofía Científica* (en francés). Instituto Francés de Estudios Superiores, Maipú 1220; a las 19.

Dr. CAMILO VITERBO: *La Italia que yo he visto.* Instituto Popular de Conferencias, Rivadavia 564; a las 18.

Sábado 4

Dra. DOLORES MARTI DE CID: *Evolución del teatro cubano.* Teatro La Máscara, Maipú 28; a las 17.30.

BERŃARDO BOUTS: *Crítica artística* (en francés). Instituto Francés de Estudios Superiores, Maipú 1220; a las 10.45.

ADOLFO LUIS RIBERA: *La pintura.* (VIª conferencia de la serie: La cultura porteña durante el período hispánico, patrocinada por la Academia Literaria del Plata). Colegio del Salvador, Callao 542; a las 18.15.

Lunes 6

Dr. JULIO PACUVIO. *Humanidad del teatro,* (Patrocinada por la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual). Museo Nacional del Teatro, Córdoba y Libertad; a las 18.30.

WILLY BARANGER: *Disertación Filosófica.* (en francés). Instituto Francés de Estudios Superiores, Maipú 1220; a las 19.

Martes 7

ALBERTO MARQUEZ: *Walt Whitman, poeta de los tiempos modernos* (ilustraciones poéticas a cargo de Elsa R. Gleeson). Agrupación Labor, Corrientes 4553; a las 19.

DESIDERIO PAPP: *El átomo* (en francés). Instituto Francés de Estudios Superiores, Maipú 1220; a las 19.

Dr. T. O. RATTO VALERGA: *Lo ontológico en el arte del teatro.* Tinglado Libre Teatro, Juncal 855; a las 18.45.