

Trata sobre la aparente brecha entre música culta y popular vista desde categorías antropológicas introducidas por Hans-George Gadamer.

MAESTRIA EN ARTE LATINOAMERICANO – UNC – 1998
SEMINARIO DE ESTÉTICA

LA MÚSICA POPULAR A TRAVÉS DEL JUEGO, EL SÍMBOLO Y LA FIESTA.

1. - INTRODUCCIÓN

En la obra *“La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta”* Hans-Georg Gadamer desarrolla su trabajo a partir de la advertencia de fallas o quiebres en la continuidad de la tradición artística de Occidente.

El primero de ellos es la ruptura de la unión que hasta un momento existió entre el arte y todo el mundo de su entorno. Las reflexiones parten del concepto introducido por Hegel del “carácter de pasado del arte”, concluyendo en que esta tesis entraña que el arte tiene que aparecer, desde el fin de la Antigüedad, como necesitado de justificación¹.

Hasta la culminación del Barroco, esta justificación se encontraba en la integración producida por el arte sobre la comunidad, la Iglesia y la sociedad, determinando una estrecha relación entre estos y la autocomprensión del artista creador. Esta unión ha dejado de ser evidente y con ello, la autocomprensión colectiva del artista ya no existe, fenómeno que se verifica desde el siglo XIX.

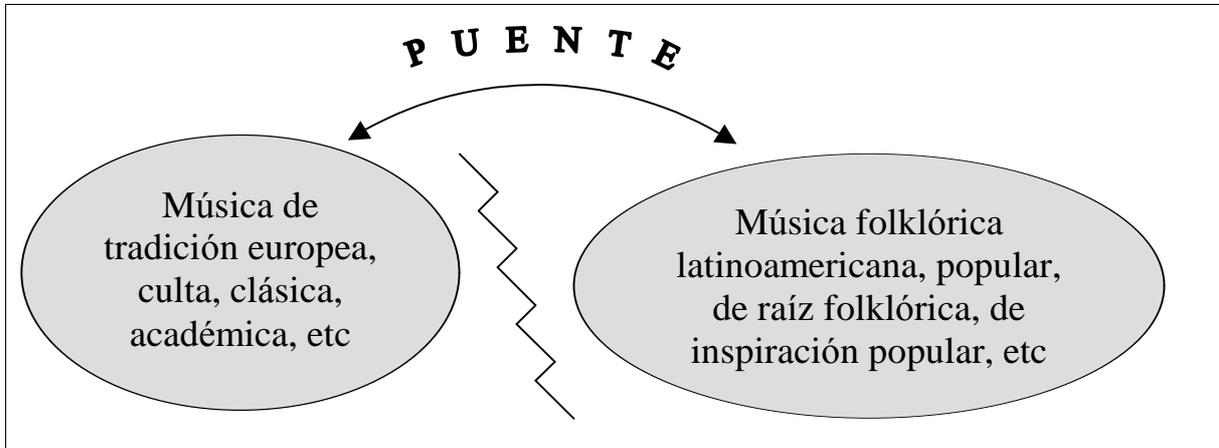
La otra falla detectada por Gadamer es una ruptura entre la tradición formal y temática de las artes plásticas de Occidente y los ideales de los creadores actuales. El autor se propone tender un puente sobre este quiebre², construyéndolo sobre distintos conceptos como la conciencia histórica, la reflexividad del hombre y del artista moderno, y categorías tomadas de la antropología.

Basándome en este modelo, centraré mis observaciones sobre un aspecto análogo: advierto que también existe un quiebre, pero entre los conceptos asociados a música clásica y popular; por lo tanto, el puente que propongo tender, tiene por finalidad conectar estos dos universos.

¹ Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1977, p. 32 y ss.

² Op. Cit., p.46.

Desde el punto de vista que adopto en este trabajo, los herederos de esta relación de integración entre arte y comunidad, son los artistas populares o que basan sus creaciones en elementos enraizados en culturas folklóricas, regionales, etc., y que continúan cerca de la sociedad, arraigados en ésta; es más, muchos crean desde esa misma comunidad en la que se ven contenidos.



Tomaré para lograr mi objetivo los mismos elementos con los que Gadamer construye su puente, ya que es válido también en este caso, el fundamento de que necesitamos tener una visión que englobe ambos mundos, lo que no me permitirá usar los medios y categorías de la estética clásica, siendo necesario retroceder hasta experiencias humanas más fundamentales. Me pregunto e hipotetizo junto a Gadamer “¿Cuál es la base antropológica de nuestra experiencia del arte? Esta pregunta tiene que desarrollarse en los conceptos de “juego, símbolo y fiesta”³.

2- JUEGO

El primer concepto que trataremos es el de juego al que relacionamos la idea de participación, de un “*jugar-con*”, anulando la distancia entre el que juega y el que mira a tal punto de hacerlos parte de lo mismo, ser co-jugadores⁴.

No se puede pensar en la ejecución de una canción folklórica o popular sin la participación del público. Sería signo de fracaso para el artista que en un festival la gente se mantuviera simplemente espectante. Lo que estoy cuestionando aquí es la figura de “espectador” que para nada tiene que ver con la actitud que toma el que asiste a un espectáculo de música popular. La aprobación es manifestada por el público involucrándose en la ejecución, en la obra misma. Palmas, canto, danza ¿Quiénes son los intérpretes y quiénes los de la audiencia? Los únicos que experimentan una recepción real de la interpretación son los involucrados con la obra, los verdaderos co-jugadores.

El que no se involucra, el que no juega, no alcanza a vivir la experiencia total, real de la obra de arte. Es que, en realidad, no se trata de una cuestión de

³ Op. Cit., p. 65.

⁴ Op. Cit., p. 69.

aprobación o rechazo sino de ser co-creadores, verdaderos protagonistas. El público no sólo está del lado de la percepción sino también del de la creación. Y esto lo siente también el artista sobre el escenario, que se ve estimulado especialmente, cuando siente que la interpretación ya no está exclusivamente bajo su control.

Pero el juego no es caos. Cuando se juega, se juega a “algo”. Así como nos basamos en un “*jugar-con*” al hablar de participación, ahora es importante el “*jugar-a-qué*”. Vemos que hay libertad, creación, pero hay reglas. Y el compositor las conoce y las respeta. O las transgrede haciéndolas flexibles, jugando con los límites. Pero no las rompe, porque le interesa mantener un lenguaje común, justamente ese lenguaje en el que se basa la participación. Por esto es difícil ser innovador en la música de raíz tradicional, ya que cada artista desea encontrar su propio lenguaje, ser creativo y personal, pero a la vez debe poseer profundos conocimientos de los códigos que determinan los distintos géneros. Innovar pero mantener; conservar y transformar.

La música popular es totalmente dinámica, pero este movimiento parte de un sistema de códigos ya establecido, desde el cual se desarrolla la poética individual. El creador supera a esta configuración pero cuidando de no hacer incomprensible su lenguaje, expandiendo el dominio de algunos elementos, por ejemplo armonía y melodía, dejando inalterados otros componentes, como el aspecto rítmico o la instrumentación.

Este concepto también se manifiesta en la relación artista público, a la hora de la interpretación. Para poder jugar hay que conocer las reglas; entonces, en un festival, ante miles de personas, uno de los músicos invita a batir palmas en la introducción de una Cueca y los miles de asistentes, de co-jugadores, ejecutan con sus manos, al unísono, la misma célula rítmica, como si fuera una regla, la misma que miles de veces se ha ejecutado por años y años. El juego se burla del tiempo y se toca ese mismo patrón rítmico junto al español y al esclavo en las primeras Zamacuecas de guitarras y cajones. La obra se completa y, desde una visión hermenéutica, adquiere una nueva dimensión, multitemporal, sincrónica y diacrónica, casi como un rito que conecta e identifica a los presentes entre sí y con sus ancestros. “El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado”⁵.

Es aquí donde el concepto de juego se enlaza con el segundo introducido por Gadamer: el *símbolo*.

3- SÍMBOLO

Partimos de su significado original de “tablilla de recuerdo”. La Tessera hospitalis, tablilla que el anfitrión partía en dos regalándole una mitad a su huésped, conservando para sí la otra parte. De esta manera, si el invitado o alguno de sus descendientes volvía a la casa del anfitrión años después, podían reconocerse juntando y haciendo coincidir ambos pedazos⁶.

⁵ Op. Cit., p. 111.

⁶ Op. Cit., p. 84.

De igual modo podemos pensar en lo que sucede entre artista y público en un espectáculo de música folklórica. El intérprete habla en un lenguaje musical conocido por el público, compartiéndose el mismo código en sus distintos elementos. Y es como si cada uno tuviera una pequeña parte de esa tessera y entre los participantes, público y artistas, la reconstruyesen, reconociéndose mutuamente.

Esta reconstrucción es una experiencia atemporal, que transporta a los protagonistas y los lleva a estar en presencia del verdadero significado, el de su identidad. Estamos frente a una *póiesis* del espectador pero colectiva. Sin negar la experiencia individual y la significatividad que la obra tenga para cada individuo, en la base está la identificación. La composición basada en el lenguaje folklórico nos mira, nos habla, y es un grupo el que escucha y entiende, porque se comunica en un idioma compartido, mostrándonos, evidenciando lo que tenemos en común.

Lo simbólico aquí, no es un simple remitir a un significado, sino que la canción compartida, co-creada, co-jugada, la obra de arte configurada desde este sistema de códigos que parten de lo folklórico, pone frente a nosotros el concepto de identidad. En la obra “está propiamente aquello a lo que se remite”⁷.

Desde este punto de vista podemos también redefinir el concepto de *mímesis*, entendiéndolo no como la imitación de algo previamente conocido sino como esta cualidad de la obra de arte de “llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible”⁸.

Quisiera poner de manifiesto que en todo momento me he referido exclusivamente a los elementos musicales de la composición folklórica o popular, sin considerar el texto de las canciones que dejo fuera de este trabajo. Por lo tanto, cuando hablo de *símbolo*, *significatividad*, *identidad*, *representación*, *mímesis*, no me refiero a ningún concepto que pueda desprenderse de la letra de alguna obra musical cantada, sino que estos términos los relaciono siempre al hecho de que estas creaciones parten de un sistema de códigos y se desarrollan usando un lenguaje musical característico, ya establecido en una comunidad, hablado y entendido por sus miembros.

Gadamer habla del “impulso comunicativo que el arte exige de nosotros”⁹ y del esfuerzo que debemos hacer en la tarea de aprender a oír lo que una obra nos dice, abriéndonos a su lenguaje y apropiándonos de éste. Es doble el trabajo en nuestro caso ya que este proceso de apertura y aprendizaje debemos realizarlo, no sólo con la obra en particular sino también con el lenguaje desde el que parte la creación. Los miembros de la comunidad que ya posee este código, o los estudiosos que hayan alcanzado su comprensión, tienen la tarea de desprenderse de prejuicios reaccionarios y saber incorporar a los innovadores, a los que intentan en su desborde poético expandir los límites de los lenguajes tradicionales.

⁷ Op. Cit., p. 91.

⁸ Op. Cit., p. 93.

⁹ Op. Cit., p. 98.

4- FIESTA

Cuando introducimos el concepto de fiesta la primera noción que asociamos es que “La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa”¹⁰. De esta manera establecemos el vínculo con los conceptos de juego y símbolo, tratados hasta ahora, ya que observábamos que la creación popular nace de un sistema de códigos que es compartido justamente por los miembros de una comunidad determinada. En este compartir el sistema, está la base de la participación y de la identidad.

Los distintos géneros de música popular han sido siempre relacionados con una determinada región geográfica, un estrato sociocultural más o menos definido y un momento histórico, que sirvieron de marco para el establecimiento del sistema. Pero, que un fenómeno tenga sus raíces en otro tiempo histórico no debe llevarnos al error de pensar “en pasado”. Esta comunidad original se ve ampliada por los herederos “naturales”, o sea, los receptores directos del legado; además, por los creadores que han basado su producción en este lenguaje; e incluso por todos los que han reflexionado sobre las producciones artísticas de esta tradición particular, no necesariamente “nativos”. En fin, ampliada por todos los que, de una u otra manera, la han hecho propia.

Esta comunidad expandida, que participa de un tiempo multidimensional, es la que celebra, la que va hacia el arte pensado como fiesta. Porque el primer paso es ir, movernos hacia, buscar el lugar y exponernos para que la obra, la música en nuestro caso, nos mire y nos hable, como individuos y como grupo. Por esto hablo de *póiesis colectiva*. La composición popular nos mira como comunidad, se nos presenta, nos habla en nuestra lengua y comprendemos. Sólo a partir de este encuentro comunitario, cada uno se conecta de manera particular.

La relación entre fiesta y trabajo es estrecha. En el día de fiesta no se trabaja; se detiene la actividad cotidiana para poder congregarse y celebrar la fiesta. Y muchas celebraciones tienen que ver con la cosecha, la coronación del trabajo. Podemos asociar entonces también la idea de periodicidad de la fiesta, determinada por los ciclos naturales que rigen la actividad agrícola. Cada generación de la comunidad expandida vuelve a crear. Hay algo de periódico, de volver, de retornar, de reempezar; no de cero, sino desde el lenguaje musical establecido. No hablo de una continuidad homogénea de la creación; claro que hay rupturas en la intención de cada artista. Pero sí me refiero a recomenzar desde el *núcleo del sistema* que determina al género musical en cuestión. Esta idea es análoga a la definición que nos ofrece Gadamer sobre lo bello en el arte: “la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar sino se quiere que la conformación pierda su unidad viva”¹¹.

¹⁰ Op. Cit., p. 99.

¹¹ Op. Cit., p. 106.(el subrayado es mío)

5- CONCLUSIÓN

Con frecuencia la música popular argentina y latinoamericana es tratada con prejuicio, hasta con un cierto menosprecio, por los artistas de estas mismas regiones que han tenido una formación basada exclusivamente en la tradición europea de música clásica, culta, académica, etc. Sorprendentemente, los músicos europeos, que también están formados desde esta visión, tienen hacia las tradiciones musicales de América Latina, África y Asia, un gran respeto y una gran admiración. Desconozco el origen de esta realidad, así como también ignoro si este es un fenómeno exclusivo de nuestro continente.

En mi propuesta de construir un puente que nos permita sortear la falla existente entre estas tradiciones musicales he recurrido a las categorías de juego, símbolo y fiesta, reflexionando sobre conceptos como participación, regla, representación, significatividad, mimesis, identidad, poética, póiesis, comunidad, celebración, periodicidad, ruptura, la mayoría propuestos por Gadamer, y su articulación con la problemática que nos ocupa.

Deseo destacar, sintéticamente, uno de los conceptos que se me han presentado con mayor frecuencia en este reflexionar. Entiendo que el proceso de comunicación en la música de inspiración folklórica, en la creación popular musical, se realiza desde un sistema de códigos ya establecido, que determina los distintos géneros, desde el cual cada artista desarrolla su poética, y que las producciones artísticas nacidas de esta manera, son leídas por la comunidad, en sentido expandido, que posee también el sistema de códigos, produciéndose una especie de póiesis colectiva, manifestándose la identidad, además de que cada individuo tenga su relación particular con la obra de arte y con los artistas.

El creador de música popular nos habla en un lenguaje artístico que responde al proceso descripto. Entender el proceso, aprender a deletrear¹² el particular vocabulario de los géneros populares, y finalmente comprender el discurso de este lenguaje y de sus artistas, exige un gran esfuerzo y constituye un desafío. Desde este punto de vista ni siquiera es necesario tender el puente porque la falla se disuelve.

OCTAVIO JOSÉ SÁNCHEZ

¹² Op. Cit., p. 115.