

Coriún Aharonián y la mimesis a la constitución cultural latinoamericana*

Chico Mello

1. Identidad compositiva y cultural

El desarrollo de identidades compositivas depende íntimamente de la identidad cultural. Al igual que con el desarrollo de la identidad personal, el confronto con modelos desempeña un papel primordial. Mientras que en el desarrollo personal está en juego principalmente el conflicto mimético entre las generaciones, en la identidad cultural se trata de confrontación histórica y geopolítica entre las regiones del mundo, entre naciones y entre grupos étnicos. Los procesos miméticos determinantes en la identidad artística –identificación, imitación, competición (deseo mimético), apropiación, adaptación (mimesis pasiva), auto-creación (mimesis activa)– tienen lugar en un contexto que es determinado por la cultura.

Obviamente, la búsqueda de un/a compositor/a por una “auténtica” identidad es una característica de la cultura occidental. En subculturas occidentales como en la música popular urbana, jazz y música improvisada esta búsqueda es menos individual que en la clásica música “seria”, y se da de manera más colectiva, una vez que la identidad del grupo es más decisiva. En otras culturas, en las que no hay la distinción entre compositores/improvisadores/músicos, la búsqueda de lo personal se lleva a cabo dentro de un sistema colectivo y no exclusivamente en el desarrollo de un lenguaje musical personal.

2. Mimesis a la constitución sociocultural

A un/a compositor/a latinoamericano/a de la llamada Música Nueva, los mecanismos miméticos de representación y poder entre colonia y metrópolis no siempre son muy conscientes. A ese respecto pocos compositores

* Versión en español, reducida y modificada, de las últimas secciones del capítulo III de mi tesis de doctoramiento (2008): *Mimesis und musikalische Konstruktion*.

fueron tan sensibles y claros en sus obras, esclarecedores y polémicos en su discurso como Coriún Aharonián.

Para él, componer en Latinoamérica es una actividad de resistencia cultural y de construcción de identidad. En este sentido cree que la resistencia requiere contramodelos, si se quiere invertir la dirección de los procesos miméticos. Y esto presupone por parte de los compositores un conocimiento actualizado acerca de los modelos de los centros de poder, de manera que la música contemporánea, originalmente de origen europeo, refleje la realidad latinoamericana. Así, la música culta en Latinoamérica debe, como una representación sonora de la diversidad de las culturas musicales, sonar diferentemente que en Europa – ella debe ser mestiza. Menos que un nuevo folclore, este concepto defiende una descentralización de las jerarquías musicales: mientras que el folclorismo representa el predominio de una anacrónica música europea, los recientes logros formales y tecnológicos de Europa sirven en este concepto para el establecimiento de puentes entre diferentes culturas musicales.

El arte europeo del siglo xx poco a poco cuestionó el poder centralizador de sus propias convenciones y estructuras gramaticales. Piénsese aquí en el proyecto desterritorializador del arte moderno (dadaísmo, surrealismo, expresionismo abstracto, fluxus), que decisivamente influyó el pensamiento pluralista postmoderno. Este cuestionamiento de sus propias reglas y jerarquías, que siempre condujo a nuevos experimentos con nuevos materiales y estructuras, marcó el desarrollo de la música del siglo xx. Este aspecto reflexivo está en una relación mimética con la realidad: el mundo simbólico producido en el arte reacciona ante el mundo social, llamando la atención para otros modos de percepción y consecuentemente nuevos accesos al mundo “real”, pudiendo con esto contribuir en la generación de modelos sociales alternativos.

Conscientes de la estrecha relación entre las estructuras sociales de poder y las estructuras musicales, Aharonián y algunos compositores de Latinoamérica, en vez de imitar los modelos europeos, relacionan el enfoque experimental con un espíritu de resistencia política. En este sentido, como una instancia de reflexión mimética, la música podría favorecer una distribución más simétrica del poder en las relaciones socio-culturales. Todavía, para evitar el peligro de subordinación jerárquica a la cultura europea –como acontece en el folclorismo– es importante, en esta actitud experimental libertadora, el reconocimiento y la aplicación de los principios estructurales característicos de otras culturas. Esto trae consigo ras-

gos paradójicos, ya que la música experimental (la “libertadora”) proviene de una subcultura de izquierda de la cultura europea, en que las fronteras internas no siempre son muy claras. Debido a esto, la imitación estricta pero no crítica de esta actitud experimental puede enmascarar otras formas de dominación.

La cuestión básica es ¿cómo posibilitar el surgimiento de una música mestiza sin que una cultura musical —a saber, la europea— domine las otras y como reducir al máximo la explotación y la apropiación cultural? Hay dos factores que complican este proceso. En primer lugar, el hecho de ser esta música compuesta por compositores formados en música europea. En segundo lugar, el hecho de ser esta música tocada en festivales de música contemporánea, tanto en Latinoamérica como en Europa, donde a menudo, como lo fue en la época de los nacionalismos musicales, es recibida y clasificada como “exótica”. El primer factor puede ser atenuado si el/la compositor/a conoce y aprende bien las culturas musicales que pone en juego —mejor aún, si él/ella pudiere reconocerlas en sí mismo, en su ser mestizo. En cuanto al segundo factor, con el aumento de la movilidad entre las categorías musicales y con la interdisciplinaridad característica de las nuevas generaciones artísticas, surgen cada vez más espacios de presentación no comerciales. En ellos, la distinción entre alta y baja cultura, es decir, entre la música experimental y la música popular tiende a ser abolida. Como signos de “exceso mimético”, que, según el antropólogo Michael Taussig, caracteriza la postcolonialidad, estas fronteras móviles permiten la construcción de la identidad artística con una distribución del poder más simétrica entre las culturas, aunque esta movilidad sea impulsada por los beneficios económicos que llevan al capitalismo global, o sea, a la cultura occidental.

Elaborar y apropiarse de la cultura europea experimental manteniendo al mismo tiempo una ligación con las culturas musicales locales buscando establecer contra-modelos se asemeja a la estrategia del movimiento modernista brasileño de los años veinte: el canibalismo cultural como una metáfora para un complejo proceso mimético:

Cuando el tema canibalismo [...] circuló entre los surrealistas parisienses, también estuvo presente una pareja que luego reconoció en esto una oportunidad de generar para sí una inconfundible identidad. El poeta modernista Oswald de Andrade y la pintora Tarsila do Amaral, propagaban entonces el supuesto canibalismo de los indios brasileños [...] como una metáfora para su meta personal: Devorar a la vanguardia parisina para encontrar un camino propiamente brasileño hacia la modernidad. (Mello 2008)

Esta fructífera estrategia mimética buscaba, con su irónico distanciamiento, una proximidad a las capas reprimidas del imaginario cultural brasileño, de tal manera que la cultura del conquistador, del “enemigo”, pudiese servir como fortalecimiento en la construcción de la cultura artística brasileña. Esta metáfora se mostró longeva – varias generaciones de artistas se remiten a ella. En el debate internacional sobre la identidad cultural en el contexto de la movilidad actual y de la relación entre centro y periferia, esta metáfora ganó una nueva relevancia.

Dos posiciones se distinguen en esta discusión. La primera defiende que, debido a la fluidez excesiva de las identidades, la autenticidad cultural ya no es posible: “La metáfora canibalística es, junto con el recycling, hibridismo y *translatio* [...] un concepto clave para el intercambio cultural” (Mello 2008). Lo que es común a estos términos es el hecho de “cuestionan categorías como original, copia, pureza, autenticidad y origen, al mismo tiempo en que destacan el momento creativo de la citación, traducción y imitación”. “Devorar a el enemigo” no serviría más a la creación o manutención de la autenticidad cultural.

La segunda posición reconoce que, a pesar de la intensificación de los intercambios culturales, es todavía posible de encontrar inevitables huellas de origen y autenticidad. Esto se relaciona con el aspecto paradójico de la facultad mimética. En el proceso de formación de la identidad, la constante oscilación entre mimesis y alteridad es pasible de ser manejada, aunque que de forma limitada. Por tanto, una tarea no tan fácil:

Pulling you this way and that, mimesis plays this trick of dancing between the very same and the very different. An impossible but necessary, indeed an everyday affair, mimesis registers both sameness and difference, of being like, and of being Other. Creating stability from this instability is no small task, yet all identity formation is engaged in this bracing activity in which the issue is not so much staying the same, but maintaining sameness through alterity. (Taussig 1993: 129)

Taussig se refiere aquí a la paradójica pero efectiva resistencia cultural de los indios Cuna (norte de Colombia y Panamá), cuyas “historias” han abordado desde diversas perspectivas miméticas. Taussig sigue:

The available histories of the Cuna shed strange light on the logic of this process, for by remaining resolutely “themselves”, resolutely *alter* vis à vis old Europe was well – note clearly – its black slaves, the Cuna have been able to “stay the same” in a world of forceful change. (Taussig 1993: 129)

Para mantener esta igualdad (sameness), la “canibalística” absorción cultural del enemigo —es decir, de la alteridad— es una estrategia que puede generar autenticidad. Por otro lado, a pesar de toda la movilidad de nuestro tiempo, formas innovadoras de lidiar con la autenticidad siguen siendo vinculadas a un lugar específico. Una de estas formas innovadoras, a mi entender, sería la auto-observación en el sentido de una auto-etnología.

3. Coriún Aharonián

Como hijo de una familia de inmigrantes que sobrevivieron al genocidio armenio de 1915, Coriún Aharonián fue desde muy temprano sensibilizado para el tema de la identidad cultural.

Para algunas de las obras musicales de Coriún Aharonián puede contarse una historia. Ella trata de la violencia y resistencia, del poder, opresión y de los intentos de rebelión, inicialmente vacilantes y aislados que poco a poco tornan-se más fuertes, arrojados y perseverantes. Así por ejemplo, la obra “Música para cinco”, compuesta en 1972, muestra indicios de la guerra interna vigente en su país entre la violencia estatal y grupos revolucionarios, haciendo referencia tanto a la lucha por la (sobre-) vida en tiempos amenazadores como a la historia personal del autor. (Mello 2008)

Aharonián es un compositor con formación europea que se acerca miméticamente tanto de la música de la nativa población hace mucho tiempo diezmada como de la música popular uruguaya, la cual él conoce bien, a través de su contacto con músicos como arreglista. Su referencia a estas culturas musicales es ética: a través de su música él deja “hablar” otras voces culturales. Él conoce bien esas voces y las escucha en parte en sí mismo y en su entorno inmediato. Ellas son elaboradas en su práctica compositiva de manera que algunas de sus características sirven de base para sus ideas estructurales.

Se podría decir que su música experimental suprime la primacía de los cánones de composición occidental y establece una igualdad entre las gramáticas musicales. El aspecto mimético de su música puede ser observado en varios niveles:

- 1) La estructuración musical hace referencia al aspecto social: los diversos materiales funcionan como actores, que corresponden metafóricamente a actores sociales y culturales, mismo sin haber una intención programática previa. Diferentemente que en Cage, donde el aspecto

político consiste en la eliminación de la instancia controladora central –independientemente del material– en Aharonián es importante tanto la reconocibilidad de los “actores” culturales como también el equilibrio de sus posiciones.

- 2) En la música de Aharonián suceden representaciones sonoras en varios parámetros. Las estructuras formales y figuras utilizadas se revelan como duplicaciones, como signos de una música ya no más presente. Así, figuras rítmicas del tango, funcionan no como tango mismo, sino como signos icónicos, o sea, como referencia a una otra música.
- 3) La estaticidad en combinación con repetición, silencio y dinámica “piano” crea una atmósfera de ausencia, de nostalgia, casi como una especie de fotografía sonora estática, a pesar de las partes “forte” contrastantes: la música originaria, el original, está ausente.

The image shows three systems of musical notation for the piece "Los cadadias" by Coriún Aharonián, measures 70-94. Each system includes staves for Clarinet (CL), Trombone (TMBN), Piano (PNO), and Cello (CHELO).
 - The first system (measures 70-74) features a melodic line in CL and TMBN with dynamics like *p* and *mf*. The PNO part consists of vertical lines representing chords. The CHELO part has a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *ff*.
 - The second system (measures 75-79) shows CL and TMBN with melodic lines and dynamics *mf* and *p*. The PNO part continues with vertical lines. The CHELO part is mostly rests.
 - The third system (measures 80-84) shows CL and TMBN with melodic lines and dynamics *pp*, *ff*, and *mf*. The PNO part has vertical lines with the instruction "sempre *mf*". The CHELO part has a melodic line with dynamics *mf* and *ff*.

Coriún Aharonián: *Los cadadias*, para clarinete, trombón, piano y violonchelo, compases 65-94.

© Coriún Aharonián.

- 4) Este aspecto “fotográfico” se hace más evidente con la alternancia de pocos bloques estáticos, de manera que la “historia”, es decir, la regla del juego, se revela tempranamente: se sabe *lo que es*, pero no *cómo* continúa. Los bloques, con sus contornos claros y pregnantes, funcionan como actores fuertemente caracterizados que alternadamente entran y salen de la escena sonora, más raramente se encuentran.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Gente'. The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute (FL), Clarinet (CL), Oboe (OB), Bassoon (FAG), Horn (COR), Trumpet (TPTA), Trombone (TMBN), Double Bass (CBJO), Marimba (MBSLA), and Steelband (STEEL). The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic texture. The woodwinds and brass play melodic lines with various articulations and dynamics, while the percussion instruments provide a steady, rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'mf', 'p', and 'simile', and articulation marks like '>' and 'sfz'. The notation is dense, with many notes and rests, reflecting the 'photographic' quality mentioned in the text.

Coriún Aharonián: *Gente*, para flauta, clarinete en la, oboe, fagot, corno, trompeta, trombón, contrabajo, marímbula y tambor de steelband, compases 31-44.
© Coriún Aharonián.

- 5) La referencia a la música de los otros no se da a través de citas literales, pero sí de citas “inventadas”, de manera que así surge una especie de doble mimesis. Esto el ha elaborado sobre todo en *Gente* (1990) para conjunto de cámara y *Mestizo* (1993) para orquesta. En *Una canción* (1998), todavía, Aharonian utilizan citas literales. Sin embargo, son elaboradas de forma fragmentaria y son integradas de tal modo a los principios compositivos del compositor, que funcionan también como citas inventadas. Un caso límite es la pieza electroacústica *Secas las pilas de todos los timbres* (1995). Ésta, en forma de montaje, está compuesto con fragmentos claramente identificables como citas, cuyas fuentes todavía no son necesariamente reconocibles. El compositor se acerca a estos documentos históricos musicales de forma múltiplemente mimética: 1) a través del contacto empático no sólo con esta música, sino también con sus inventores (El título –[Cuando estén] *secas las pilas de todos los timbres*– se refiere a *Yira... yira...*, un tango de Enrique Santos

Discípulo y se refiere a una sociedad en la que la solidaridad difícilmente se encuentra); 2) a través de la recontextualización de su memoria emocional propia; 3) a través del encadenamiento metonímico (montaje) de música latinoamericana de muy distintos orígenes (“actores” culturales y musicales) él inventa o construye en el nivel simbólico (representación) su propia latinoamericanidad. Se podría decir que el compositor intensifica su contacto sensorial con estas músicas, pero sin apropiarse de ellas.

- 6) La música culta de Aharonián es fuertemente regional dado que el aspecto occidental “internacional” es direccionado a la música y a lo sonoro de su entorno cercano. Esto confiere una cercanía y intimidad emocionales al experimento resultante, aunque los conceptos estructurales contengan un cierto grado de cálculo. Su actividad compositiva sirve a una reflexión estética sobre su constitución social.
- 7) La reducción de los materiales y de los medios de estructuración se constituye en un programa a la vez estético y político: se refiere a una “música pobre”, definida así por el compositor argentino Oscar Bazán en los años 70 como una música en la que la discrepancia entre el desarrollo tecnológico y la creciente pobreza en América Latina debería estar miméticamente representada.

Se podría decir que este pregnante contra-modelo estético de Aharonián opone resistencia a la medida en que sus elementos son pasibles de ser reconocidos como símbolos (emblemas) de las culturas oprimidas. En vez de apropiarse de estos elementos, como alguien de afuera, para crear una música exótica, las características esenciales de estas culturas musicales son filtradas, procesadas, comprimidas, reducidas por alguien de dentro de la cultura, por lo que se convierten en símbolos indiciales (emblemas) de estas culturas. En el contexto de la música contemporánea de tradición europea, estos índices sirven a la defensa del patrimonio y identidad culturales. Sin embargo, este carácter emblemático no debe ser confundido con slogans políticos generalizantes: se trata antes de rasgos culturales comunes, que son tratados y utilizados por los compositores de forma individual y por tanto diferente. Aharonián distingue las siguientes características en la música latinoamericana:

- secuencias temporales cortas y concentradas,
- tendencia a un alto y riguroso aprovechamiento de sus elementos,

- construcción no discursiva,
- sensualidad de la organización rítmica,
- reiteración, que no debe confundirse con la repetición mecánica.

Todas estas características se pueden entender como una transposición mimética de elementos musicales de música no europea para la área de la música contemporánea. A mi juicio, la brevedad de las piezas está relacionada con la tradición de la música popular, que se caracteriza por la brevedad de la forma canción. La tendencia a un riguroso aprovechamiento de sus elementos está siempre presente en la música africana e indígena, en las cuales reducidos elementos interactúan de forma reiterativa. Estas aparentes repeticiones son variadas mínimamente, menos en el parámetro altura do que rítmica y tímbricamente, lo que resulta una sintaxis no discursiva. Esta no discursividad —la renuncia al desarrollo motivico análogo al discurso verbal— se relaciona más con una mimesis a la corporalidad de que a conceptos formales matemáticos. Aunque los conceptos estadísticos o matemáticos sean empleados en la construcción formal, hacen una referencia mimética a la corporalidad, por lo que sirven a una especie de etnología del propio cuerpo mestizo.

Por ejemplo, en la arriba mencionada obra *Los cadadias*, para clarinete, trombón, piano y violonchelo, Aharonián construye e inventa una música mestiza: ella es en su plan formal un pieza de música culta, de tradición europea, debido a la bien dosificada elaboración de cada nueva información así como a la construcción de un punto culminante. Sin embargo, el material sonoro y sus micro-relaciones internas —por ejemplo, técnicas de variaciones rítmicas, combinaciones tímbricas— son de origen no europeo. En la medida en que los aspectos rítmicos del tango y milonga son focalizados, dejando de lado sus características armónicas y melódicas europeas, Aharonián subraya tanto estética como éticamente los orígenes africanos del tango. Eso es aún más reforzado con la renuncia a cualquier tipo de textura polifónica, principalmente mediante la reducción a una sola nota en los instrumentos melódicos. Al mismo tiempo, los continuos cambios tímbricos al interior de un plan sonoro estático hacen referencia a la música de las culturas indígenas.

Aharonián inventa, a través de estas referencias musicales a su mundo socio-cultural inmediato —el del Río de la Plata— una música contemporánea local. Esta se caracteriza como un campo de representación mimética en el que la anatomía cultural es percibida y investigada de forma creativa

y reflexiva: como si los componentes culturales se representasen musicalmente los unos a los otros. Esta recontextualización local de diferentes culturas musicales –la de origen europeo, la indígena y la africana– pone de relieve las semejanzas existentes en el imaginario latinoamericano, lo que contribuye en la producción de una latinoamericanidad. Su abordaje de la mestizaje es una importante y consistente contribución a la clarificación de los disimulados procesos miméticos y de sus complejas relaciones de poder, vislumbrando con eso un aumento de las posibilidades de manejarlos conscientemente – principalmente en tiempos de alta movilidad.

Bibliografía

- MELLO, Chico (2008): Parte III (extracto) de la tesis de doctorado *Mimesis y construcción musical*. En: <www.latinoamerica-musica.net/pdf/Kompositorische1.pdf> (02.11.2013).
- (2011): *Mimesis und musikalische Konstruktion*. Aachen: Shaker.
- TAUSSIG, Michael (1993): *Mimesis and Alterity*. New York: Routledge.