



SOBRE VANGUARDIAS MUSICALES EN AMÉRICA LATINA

Johanna Ribera Ibaceta

Licenciada en Ciencias y Artes Musicales por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. E-mail: riveraibaceta@yahoo.com

Resumen

A partir de los años '20 la producción musical culta en América Latina, ante la urgencia de romper con atávicas dependencias culturales, se enfrenta a un proceso de refundación ideológica y estética. Un encuentro con las raíces y, posteriormente, la reinvención de los procedimientos técnicos y estructurales de la vanguardia musical histórica europea van a ir articulando un nuevo lenguaje. Nuevos sonidos, nuevas propuestas 'americanistas' entran en escena.

Descriptor: Identidad latinoamericana, Vanguardias musicales, Música experimental, Compositores latinoamericanos, América Latina.

Introducción

La discusión acerca de una construcción identitaria ha sido una preocupación y un tema recurrente durante el siglo XX y lo que va del XXI entre algunos artistas e intelectuales de América Latina y, precisamente porque se lo viene debatiendo durante décadas, ese reclamo de identidad demuestra aún su vigencia como problema.

Sabiendo que América es un amplio territorio con múltiples expresiones culturales que hacen imposible representarla bajo códigos comunes y, que al referirnos a su identidad necesariamente habitamos los conceptos de diferencia y de mezcla¹; ¿Acerca de qué debería pronunciarse el artista latinoamericano para lograr ese anhelo representativo en su obra? La asunción de la mezcla entre lo propio y lo ajeno, ¿fortalecería esa búsqueda y el supuesto encuentro? Por otra parte, ¿Estaría la vanguardia americana realmente interesada en la ruptura, como sucedió en Europa, o más bien constituiría un proceso de refundación estética basado en el rescate de sus propias raíces sonoras?

Este artículo ofrece un panorama general acerca de las primeras iniciativas e instituciones comprometidas en la búsqueda de esa identidad e integración latinoamericana, así como del papel que desempeñaron, en el cono sur, las vanguardias musicales importadas desde Europa.

I. Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla: Hacia una conciencia latinoamericana

Terminadas las guerras independistas del siglo XIX, la cultura continúa dependiendo de las grandes metrópolis, hasta que alrededor de 1920 la creencia en la superioridad del modelo cultural europeo poco a poco va perdiendo vigencia y las resonancias de antaño de los ideales bolivarianos y martianos, entre otros, empiezan a reconstruirse en el imaginario de artistas e intelectuales latinoamericanos.

Compositores conscientes de su rol histórico, marcados por un fuerte compromiso político, social y artístico buscan generar contramodelos culturales. Así lo indígena, lo africano y lo mestizo se levantan de la tierra como símbolos de pertenencia pero, además, se conjugan con elementos nuevos, locales y foráneos. El compositor mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940), y sus colegas cubanos Amadeo Roldán (1900-1939), y Alejandro García Caturla

¹Por un lado, la necesidad de ser distinto de lo “otro” —primero del modelo europeo y más tarde del norteamericano, cuando éste asume el poder político y económico— y por otro, la asunción del mestizaje como dinámica propia.

(1906-1940) se presentan como figuras claves de esta pionera generación que hace frente a los ‘falsos’ nacionalismos² instaurados en distintos lugares del continente.

1.1 Obras, Intercambio y Difusión

El año 1937 se revela particularmente productivo para Silvestre Revueltas. Movidado por sus convicciones políticas viaja a España como secretario de la L.E.A.R (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), junto al escritor Juan Marinello al Congreso Internacional de Intelectuales por la Defensa de la Cultura, en resistencia contra la barbarie fascista de la guerra civil española. Es el año, también, en el que escribe “*Sensemaya*”,³ una obra con un fuerte espíritu americanista y donde técnicamente llega a realizar la elaboración más constructiva de la materia sonora.

Sensemaya se basa en una antigua leyenda africana que el poeta mulato cubano Nicolás Guillén recoge en un poema homónimo. En ésta la iteración de pequeñas células melódicas extraídas del verso inicial, “*Mayombe-bombe-mayombé*”, que representa la articulación pausada y el acento cadencioso del texto, y el uso constante de ostinatos rítmicos superpuestos, generan una gran tensión que sólo encuentra reposo en el climax, que se produce al final de la obra. El acento y el ritmo, ligados a las onomatopeyas del poema, desempeñan un papel fundamental, ya que de ellos derivan todos los materiales musicales de la obra.

El cubano Amadeo Roldán, defensor de ideas nuevas, abridor de caminos y con un fuerte espíritu americanista, ya en 1933 se manifiesta por un arte nuevo, esencialmente americano. En una carta dirigida a su colega norteamericano Henry Cowel (1897-1965), afirma lo siguiente:

“Como músico americano, mis ideales son ante todo, conseguir hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro, continental, digno de ser aceptado universalmente, no por el caudal de exotismo que en él pueda haber, (actualmente nuestra música es aceptada en Europa a título de interesante y amable novedad, o como se acoge la travesura de algún muchachito, con la sonrisa en los labios y sin darle gran importancia en el fondo),

² Véase parte de la producción creativa de los compositores Carlos Chávez (1899-1978) en México y Heitor Villa-Lobos (1887-1959) en Brasil.

³ “*Sensemaya*”, primera versión para conjunto de cámara (1937), segunda versión y definitiva, para orquesta completa con percusión (1938).

sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí mismo como obra de arte, por el aporte que haya en el nuestro al arte universal⁴.”

En 1930 compone las “Rítmicas”, de la I a la IV para seis instrumentos y la V y VI compuestas para percusión cubana y que fueron pensadas para ritmo de son y de rumba respectivamente. Obras breves en las que la superposición de pequeñas células rítmicas crean una unidad rítmico tímbrica en constante movimiento.⁵

En sus obras Roldán procura, por primera vez, una rigurosa y exacta notación gráfica de los ritmos de los instrumentos cubanos y explora sus posibilidades técnicas y los efectos sonoros obtenidos por distintos medios de ejecución; percusión, roce, sacudida, *glissandi* de dedos sobre los parches, entre otros.

Son sus “Rítmicas V y VI” las primeras obras de concierto pensadas sólo para percusión. La fecha de composición pone de manifiesto que fueron escritas un año antes que la obra “Ionisation” del compositor franco-norteamericano Edgar Varèse⁶. Dice Alejo Carpentier:

“Varèse tenía una debilidad por los compositores de América Latina, por el cubano Amadeo Roldán en particular, (...) le interesaba la utilización de la percusión, la movilización de un arsenal de “timbales” (diferentes de la orquesta tradicional), de güiros, claves, maracas, bongóes, todos instrumentos cuyos recursos percusivos lo maravillaban y que después fueron de uso corriente en la orquesta moderna. Varèse estudiaba la grafía, las técnicas de la notación (maracas mano derecha, maracas mano izquierda, timbales utilizados de diversas maneras etc).”⁷

Su contemporáneo, también cubano, Alejandro García Caturla comparte los mismos ideales. Su trabajo como compositor se centra en encontrar una “*síntesis de todos los géneros musicales de la isla, dentro de una expresión propia*”⁸, pero también su labor como difusor y organizador de conciertos es notable, ya que por esos años inicia sus actividades la Sociedad de Música Contemporánea. Caturla fue nombrado director y, como tal, juega un papel importante en el intercambio cultural dentro del continente. Gracias a las actividades y conciertos que programa dicha Sociedad, visitan la isla compositores de la talla de Henry Cowell y Nicolás Slonimsky, el primero como pianista de técnicas y modalidades nuevas, el

⁴ Roldán Amadeo: “Posición artística del compositor americano”. En: Cowell, Henry: American Composers on American Music. Stanford University Press, 1933.

⁵ Cfr. “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo” por Graciela Paraskevafidis. En: RMCh #198, julio-diciembre, 2002. Archivo de internet: www.latinoamerica-musica.net

⁶ La historia de la música ‘oficial’ señala la obra *Ionisation* (1931) del compositor franco-norteamericano Edgar Varèse como la primera obra de concierto pensada sólo para instrumentos de altura indeterminada.

⁷ Carpentier, Alejo: “Varèse vivant”, en *Le Nouveau Commerce*, Paris, 1980.

⁸ Carpentier, Alejo: *La Música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, 2004.

segundo como director de orquesta, ambos músicos de avanzada y se dan a conocer sus obras y las de Roldán en Norte y Centro América.

II. Hacia un mayor intercambio cultural: Iniciativas, aportes, logros

Dentro de un marco de integración cultural se suceden dentro del continente algunas iniciativas importantes con el fin de lograr un acercamiento más fluido entre artistas, compositores e intelectuales. Lo esencial de ese enfoque ‘americanista’, para los creadores de música, fue puesto en marcha por la “*Pan American Association of Composers*”, y por el llamado “*Americanismo Musical*” en la década del ’30.

2.1 Edgar Varèse y la Pan American Association of Composers

Aquella idea de integrar la labor compositiva en el continente cobra vida en 1921, año en el que se funda la “*Internacional Composers Guild*”, de la que el chileno Acario Cotapos participa como miembro del consejo. Este emprendimiento lo lleva adelante Edgar Varèse⁹ junto a Carlos Salzedo. Tras su interrupción en 1927, nuevamente Varèse junto al norteamericano Henry Cowell y al mexicano Carlos Chávez, en un segundo intento fundan la “*Pan American Association of Composers*” en la que participan activamente el argentino José André, el uruguayo Eduardo Fabini, el brasileño Heitor Villa-Lobos, el cubano Amadeo Roldán, designado director de la sección de Las Antillas, el chileno Acario Cotapos y la norteamericana Ruth Cradwford, entre otros.

2.2 Francisco Curt Lange y el Americanismo Musical

Casi por los mismos años y debido al difícil cuadro político-económico por el que atraviesa Europa a causa de la guerra, viaja hasta América el germano-uruguayo Francisco Curt Lange (1903-1997) quien, entre 1926 y 1948, se establece en Montevideo. Es el momento en que América Latina vive el resurgimiento de un sistema estatal que impulsa la educación y la cultura. El Estado uruguayo le concede la creación de una organización musical estatal centralizada: la discoteca del “SODRE” (Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos).

⁹ En 1915, el compositor francés Edgar Varèse (1883-1965), viajó hasta Nueva York y desde ese momento mantuvo contacto con artistas e intelectuales latinoamericanos de la época, entre ellos Vicente Huidobro, Carlos Chávez, Carlos Salzedo, Miguel Angel Asturias, Diego Rivera, José Juan Tablada, José André, y Acario Cotapos.

Autor, en 1934, de “*El Americanismo Musical*”, donde plantea principalmente la integración musical a lo largo de toda América, incluido Estados Unidos, planteamiento que sigue escribiendo en distintos artículos hasta 1939 y publicados en diversos medios de comunicación en Nueva York, México, Santiago de Chile, La Habana, Montevideo, Buenos Aires, Caracas y Río de Janeiro. Acerca del “Americanismo Musical” Lange dice:

"El Americanismo Musical es aún idea y acción reunidos en un solo hombre que no ha encontrado hasta hoy día la forma ni los medios para que todo este movimiento logre llegar a un cauce lógico, de anchos diques de protección, para evitar un exagerado esfuerzo físico y una tensión llevada a lo máximo por la ausencia total de los aportes materiales"¹⁰.

Y más adelante:

"Pero el Americanismo, ¿no lo dijimos en nuestras pláticas?, es lucha en medio de los contrastes, de las contradicciones, de la dimensión muchas veces desoladora de un Continente que aún no se ha encontrado a sí mismo".¹¹

En 1938 funda el Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo, que continúa la labor del Instituto de Estudios Superiores. Dicho Instituto suponía:

- a) El fomento de las relaciones interamericanas en el arte musical; particularmente el intercambio de obras y la realización de conciertos de música americana.
- b) La incorporación temporaria al Instituto, de profesores y estudiantes superiores que deseen profundizar sus conocimientos en los Archivos del Instituto y dar a conocer sus investigaciones.
- c) La organización de un Centro de Investigaciones que atienda el estudio del pasado musical del continente y estimule su actual producción folklórica, musicológica y pedagógica.
- d) La formación de la Biblioteca Interamericana de Música, del Archivo Nacional de Partituras y del Museo Interamericano de Instrumentos Musicales.
- e) La publicación de estudios individuales y colectivos en los órganos oficiales de publicación del Instituto, y la edición de música inédita americana.
- f) La preparación de un plan para constituir la Asociación Interamericana de Compositores Contemporáneos de la Asociación Interamericana de Musicología y de la Asociación Interamericana de Pedagogía Musical.

¹⁰ Lange, Francisco Curt: Editorial, Boletín Latino-Americano de Música III abril, 1937.

¹¹ *Ibidem*.

g) La organización de Congresos periódicos que faciliten las reuniones de los profesionales más representativos de cada país y la exhibición y discusión de sus trabajos y proyectos.

h) Contribuir en las actividades que corresponden a la Cooperación Intelectual Internacional que desarrollan los países americanos, en cumplimiento de los diferentes acuerdos suscritos.¹²

En 1935 creó el “Boletín Interamericano de Música”, medio de difusión y publicación de estudios individuales y colectivos. Dividido en dos partes; una dedicada exclusivamente a los artículos escritos por compositores y musicólogos de toda América, donde cada número del Boletín estaba a cargo de un país en particular, y también algunos de Europa, y la otra, dedicada a la edición de un Suplemento musical, con la publicación de partituras inéditas de compositores contemporáneos del continente en los números I, III, IV, V y VI.

Gracias a esa iniciativa en el Boletín Interamericano plasmaron sus reflexiones acerca de música y de América Latina, compositores chilenos como Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel y Pedro Humberto Allende¹³, los brasileiros Mário de Andrade, Luis Heitor Côrrea de Azevedo, los norteamericanos Aaron Copland, Henry Cowell y Charles Seeger, entre otros.

III. Inicios del dodecafonismo al Sur de América

El dodecafonismo es introducido en Latinoamérica por primera vez en Argentina en 1934, por el compositor y teórico musical argentino, Juan Carlos Paz (1897-1972).

La importancia de Paz es indiscutible en el campo de la docencia y en la difusión de la nueva música en su país. En el año 1937 funda la “Agrupación Nueva Música” instancia que procura la difusión de la música contemporánea en general, a través de audiciones de conciertos periódicos, lo que facilita la ejecución de obras de compositores de la naciente vanguardia latinoamericana y de compositores europeos.

Por esos años, Argentina vivía el proceso de la llamada “Década infame” y la situación política en Brasil respondía al gobierno de Getúlio Vargas, época complicada que marca el rumbo de la labor que más tarde haría el alemán Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), quien en el año 1937 llega a Brasil escapando del nazismo.

¹² Boletín Latinoamericano de Música VI/6 abril, 1946.

¹³ Cabe señalar que el volumen III del Boletín Latinoamericano de Música publicado en 1937, estuvo dedicado a la Universidad de Chile a través de su entonces Rector, Juvenal Hernández Jaque y el Decano de la Facultad de Bellas Artes, Domingo Santa Cruz, quien escribió sobre el enfoque del problema artístico en Chile.

Koellreutter produce un cambio radical y sustancial en la vida musical de dicho país, trae consigo las técnicas dodecafónicas que había asimilado como discípulo de Scherchen pero, a diferencia de la acción de Paz, Koellreutter no hace una utilización ortodoxa de la serie, más bien su camino se abre y su postura se sitúa dentro de un marco político y social muy fuerte en Brasil, y la utilización del dodecafonismo es sólo uno de los medios para lograr sus objetivos: un arma para hacer frente al academicismo y al nacionalismo musical imperante en Brasil.

En 1939, funda el Grupo “Música Viva”, que compartía los ideales y objetivos del grupo que fundara Juan Carlos Paz en Argentina, pero con una carga política mucho más definida y radical, provocando en el año 1950 una controversia política y cultural en todo Brasil.¹⁴

En 1948 tiene lugar en Praga el II Congreso Internacional de Compositores y Críticos Musicales, organizado por el sindicato de compositores checos; en este encuentro se manifiesta que los compositores deberían acercarse a las culturas nacionales presentes en sus países y que la música debería ser la expresión y el sentimiento de las masas, el llamado realismo socialista, argumentando que la música culta en su contenido estaba siendo cada vez más elitista. El manifiesto llama a los artistas a tomar conciencia de dicha crisis y, terminado este congreso algunos integrantes del grupo Música Viva se retiran¹⁵.

Los problemas coyunturales a los que se ven enfrentados los músicos terminado y firmado este documento, de alguna manera pone en tela de juicio los ideales del grupo Música Viva y la “Carta abierta a todos los críticos musicales de Brasil”¹⁶ que escribe el músico brasileño Mozart Camargo Guarnieri en la que acusa a Koellreutter de pervertir a los jóvenes compositores del país y atentar contra el surgimiento de lo nacional, hacen que el Grupo Música Viva ponga fin a sus actividades.

Casi medio siglo más tarde el fundador de la Agrupación Música Viva, recuerda:

“...En aquel momento, se trató en primer lugar de crear un movimiento progresista que a través de una actitud crítica, denunciara públicamente la anticuada y anacrónica vida musical. En segundo lugar, se trataba de difundir la creación contemporánea, la música nueva, del momento...”¹⁷.

¹⁴ Cfr. “Música dodecafónica y serialismo en América Latina” por Graciela Paraskevaídis. En: la del Taller, N° 3, Montevideo, abril 1985. Archivo de internet: www.latinoamerica-musica.net

¹⁵ Neves, José María: Música contemporánea Brasileira. Ricordi Brasileira, Sao Pablo, 1981. Citado por Graciela Paraskevaídis en “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”. En: la del Taller, N° 3, Montevideo, abril 1985. Archivo de internet: www.latinoamerica-musica.net

¹⁶ La Carta es publicada el 17 de Diciembre de 1950, en el Diario “O Estado de São Paulo”.

¹⁷ Paraskevaídis, Graciela: “La función del artista en el tercer mundo”, entrevista hecha a Hans-Joachim Koellreutter, 1989. Archivo de internet: www.latinoamerica-musica.net

Años más tarde, en 1947, el dodecafonismo es introducido en Chile por el músico holandés Fre Focke (1910-1996). Compositor y pianista, había estudiado con Anton Webern. Al ingresar al país toma contacto con la Sociedad Nueva Música que había surgido en el seno universitario y posteriormente es invitado a formar parte del grupo “Euphonía” que, independiente de la actividad académica, daba a conocer música contemporánea de compositores chilenos y europeos.

La presencia de Focke y posteriormente la del compositor tirolés Esteban Eitler en 1952, fundador del grupo Tonus, es un apoyo para los jóvenes compositores del ambiente musical chileno interesados en los nuevos procedimientos musicales en la década de 1950.

III. Sobre Música Electroacústica en América Latina

Las primeras experiencias experimentales de música en América Latina surgen en Chile alrededor de 1960. A esta fecha, la llamada “*música concreta*” ya había sido difundida a través de audiciones y conferencias en la Universidad Católica de Santiago, gracias a los aportes de José Vicente Asuar y Samuel Claro.

En el año 1954, la visita al país del músico francés Pierre Boulez, algunas publicaciones en revistas extranjeras especializadas y el antecedente de las experimentaciones de los franceses Pierre Henry y Pierre Schaeffer, llevan a que un grupo de jóvenes compositores chilenos inicien sus primeros experimentos sonoros en la radio Chilena. Al año siguiente, llega de Europa la compositora germano-chilena Leni Alexander luego de haber estudiado en Francia, quien dicta algunas conferencias en la Universidad de Chile acerca de la música electroacústica, producto de sus experiencias en los Laboratorios de música en la Radiodifusión francesa; en el año 1957, convergen todas estos conocimientos en el espacio que genera la creación del “Taller Experimental del Sonido” en la Universidad Católica de Santiago.

Durante su año de existencia el Taller dicta cursos de acústica, grabación y reproducción del sonido, conocimiento y manipulación de instrumental especializado, análisis y síntesis de sonido, sonorización de films, planteamientos estéticos, sistema de escritura y exposición de resultados. Dice Juan Amenábar:

“...una noche en radio Chilena, analizamos, elaboramos y clasificamos ruidos provenientes de: percusión en una lámpara, percusión en un tarro de Nescafé, este mismo tarro girando en una mesa hasta detenerse, percusión en una regla de medir, percusión en las llaves de la puerta de calle, suspiro, platillo suspendido, etc. El

resultado elaborado del sonido del tarro de Nescafé tambaleante hasta detenerse, fue catalogado de ´excelente´. A cada sonido se le sometió al proceso de: corte de ataque, ataque puro, prolongación artificial, retrogradación, cambios de velocidad, eco y combinación de algunos anteriores.”¹⁸

Cabe señalar que, la pieza electroacústica “*Nacimiento*” (1955) de León Schidlowsky fue la primera en su género y es anterior a la creación del Taller; le sigue “*Los peces*” (1955) de Amenábar y el “*Dúo concreto*” (1957) de José Vicente Asuar.

En Argentina el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM), inicia sus actividades en los primeros años de la década de 1960 con el Primer Festival de Música Contemporánea y con el primer concurso de becarios que sería bienal hasta 1968, bajo la dirección de Alberto Ginastera.

El CLAEM fue un centro de aprendizaje e intercambio para los compositores de vanguardia latinoamericanos, allí los becarios toman contacto con compositores de avanzada como Iannis Xenakis, Luigi Nono, Aaron Copland, Ricardo Malipiero, Olivier Messiaen, José Vicente Asuar, Bruno Maderna, Cristóbal Hálffter, entre otros.

Algunos becarios del CLAEM fueron:¹⁹

Los argentinos: Oscar Bazán, Armando Krieger, Alcides Lanza, Graciela Paraskevaídis, Mariano Etkin, Mario Perusso, Jorge Caryevschi, Eduardo Kusnir, José Ramón Maranzano, Luis María Serra, los uruguayos Ariel Martínez, Antonio Mastogiovanni, Coriún Aharonián, los peruanos César Bolaños, Edgar Valcárcel, Alejandro Núñez Allauca, los chilenos Gabriel Brncic, Miguel Letelier, Enrique Rivera, Iris Sangüesa, los colombianos Blas Emilio Atehortúa, Jacqueline Nova, los brasileros Marlene Fernandes y Jorge Antunes, el boliviano Florencio Pozadas y el guatemalteco Joaquín Orellana, entre otros.

En 1964 se crea el Laboratorio de Música Electroacústica dirigido por Fernando von Reichenbach hasta 1971. En ese mismo año, 1964, el compositor peruano César Bolaños compone “*Intensidad y Altura*” basada en el poema de Vallejo, en la que hace una utilización microfónica con instrumentos y trabaja con la retrogradación de la voz que declama el poema.²⁰

¹⁸ Cfr. Claro, Samuel: “Panorama de la música experimental en Chile”. En: RMCh, #83, enero-marzo, 1963.

¹⁹ Según la lista que hace el compositor uruguayo Coriún Aharonián en su artículo: “El Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”. En: Búsqueda de una Documentación Escamoteada. En Revista del Instituto Superior de Música, UNL, 5, 1996.

²⁰ El poema de César Vallejo, para esta composición electrónica es declamado por Roberto Villanueva, en ese entonces director de Artes teatrales del instituto Di Tella.

Por razones políticas y económicas el laboratorio funciona sólo hasta el año 1972, pero sus equipos son reutilizados y reciclados para montar otro laboratorio: el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), bajo la dirección de Fernando Reichenbah, Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, José Ramón Maranzano y Gabriel Brncic, pero su tendencia latinoamericanista ya no será la misma.

IV. Panorama musical chileno 1920-1960

A partir de 1927 la música culta chilena, sufre un proceso de restauración y reorganización institucional. La Sociedad Bach —asociación compuesta por músicos aficionados de la alta burguesía y de la aristocracia chilena— liderada por Domingo Santa Cruz, se había propuesto en sus estatutos “fiscalizar el movimiento musical de Chile”²¹. Este objetivo contempla entre otras cosas, introducir la enseñanza de la música profesional al interior de la Universidad de Chile y otorgar a sus profesionales el rango de titulados universitarios.

Desde fines de la década de 1930 una nueva situación domina la escena musical chilena. Se crea, desde la Universidad, el Instituto de Extensión Musical (IEM) y la Facultad de Artes Escénicas y de la Representación, y la institución de los Festivales de Música Chilena y los Premios por Obra. Ambos mecanismos dan un impulso notable a la creación musical culta, pero refuerza aquellas tendencias más universalistas en detrimento de una producción más latinoamericanista, criolla o de raigambre nacional y establece una formación musical más ligada a la producción de cámara que al teatro musical, como había sido hasta entonces.

El predominio de Santa Cruz va a marcar en la música chilena el auge del neotonalismo predominante en la Europa de aquellos años. Este estado de cosas va a durar hasta mediados de la década de 1950, cuando un nuevo grupo de músicos influenciados por los planteamientos del maestro Gustavo Becerra²² (1930-2010), modifica estas tendencias, introduciendo nuevas temáticas y nuevos protagonistas.

Hasta ese momento dentro de la producción de música culta convive un “tradicionalismo neoclásico” de corte francés o alemán que domina la escena, debido a la influencia de Santa Cruz y sus cercanos, con el “atonalismo” schoenberguiano y las tendencias nacionalistas “criollistas” que siguen un lenguaje universal. Es en este contexto que llega a Chile el compositor holandés Fré Focke, cuya influencia es decisiva en la adopción de los lenguajes

²¹ Cfr. Santa Cruz, Domingo: “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach (1917-1933)”. En: RMCh, #40, Verano de 1950-1951.

²² Gustavo Becerra publica una serie de artículos sobre la composición musical y su enseñanza, en la Revista Musical Chilena (RMCh) a partir de 1958.

de la vanguardia histórica. Obviamente, dado el predominio de la tendencia neoclásica, el trabajo de Focke es marginal y se circunscribe en el ámbito privado.

Entre sus alumnos cabe destacar a Miguel Aguilar quien adhiere a la técnica purista weberniana, Abelardo Quinteros quien manifiesta una línea expresionista que oscila entre Schoenberg y Webern y Leni Alexander que sigue una línea atonal libre. Sin embargo y desde antes de la llegada de Focke a Chile, ya la tendencia dodecafónica era conocida y practicada en el país por Eduardo Maturana (1920-2003), Carlos Isamitt (1887-1974) y León Schidlowsky (1931).

Si bien la técnica dodecafónica constituyó una práctica casi generalizada entre los compositores activos en ese período, un pluralismo de tendencias estéticas dominará, finalmente, la escena creativa.

La obra de varios poetas latinoamericanos, principalmente el *Canto General* de Neruda, constituirá un material esencial para la articulación de un género vocal, o épico narrativo y de la cantata con acompañamiento instrumental, cuyas temáticas rememorarán, entre otros, a grandes hombres de la historia de Chile y episodios de América prehispánica.

Durante este período también se observará las primeras incursiones en el terreno experimental a través de la incorporación de nuevas fuentes de producción de sonido a sus obras. Como se señaló anteriormente, Chile fue un país pionero en Latinoamérica en el cultivo de la música electroacústica.

Otra de las propuestas será la conjugación de elementos de la música popular con elementos de la música de arte, lo que se constituirá, más tarde, como uno de los rasgos característicos de la música de arte en nuestro país²³.

Tanto la actividad de los compositores chilenos, pertenecientes a la generación del sesenta, así como el apoyo institucional y académico con el que la actividad musical chilena contaba, hasta ese entonces, fue abruptamente interrumpido con la dictadura militar.

El exilio, por un lado, trajo consigo otras demandas e inquietudes estéticas y éticas de las que el creador supo hacerse cargo, y la reducción del aporte estatal a los organismos públicos

²³ Cfr. Merino, Luis: “1973-2003: treinta años”. En: RMCh, #199, enero, 2003.

produjo, por otro lado, un silencio y un deterioro en la vida musical y artística de nuestro país que tardó varios años en recuperarse²⁴.

Conclusiones

Las historias de la música culta en nuestros países muchas veces aparecen como líneas de hechos factuales, como sucesiones de anécdotas y las claves para la interpretación de la realidad de la creación musical de los países latinoamericanos muchas veces se piden en préstamo a las grandes tendencias de la música culta europea. Una historia así dibujada se presenta, entonces, con un desarrollo contradictorio y los papeles que juegan los diferentes actores se convierte en algo casi incomprensible: ¿Es posible comprender la historia de las instituciones y de las músicas latinoamericanas sólo como reflejo de los viajes e importaciones desde Europa?

El caso de las vanguardias en Latinoamérica es singular: si bien es evidente el aporte de algunos músicos europeos para la formación y consolidación técnica de los compositores latinoamericanos interesados en nuevos lenguajes, también es cierto que una mayoría aprovechó esa formación para definir mejor un credo latinoamericanista, muchas veces inspirado en estéticas vernáculas americanistas del tipo de *Canto General* de Neruda, de la poesía de un Vallejo, del aporte de un José Vasconcelos o de las teorías “antropófagas” de un De Andrade. Tal vez valga la pena preguntarse si la vanguardia musical americana de la primera mitad del siglo XX, realmente estuvo interesada en la ruptura, como sucedió en Europa, o más bien se constituyó finalmente como un proceso de refundación estética basado en el rescate de sus propias raíces sonoras.

²⁴ Es importante señalar el papel que desempeñará en la década de los '80 la “Agrupación Musical Anacrusa”, liderada por el compositor Eduardo Cáceres (1955). Entre sus actividades cabe destacar la organización, entre

Bibliografía

- Aharonián, Coriún: “Un extraño señor llamado Acario Cotapos”. En: RMCh, # 173, enero-junio, Santiago, 1990.
 “La música, la tecnología y nosotros los latinoamericanos”. En: Lulú n° 3, Buenos Aires, IV- 1992.
 “El centro latinoamericano de Altos Estudios Musicales: en búsqueda de una documentación escamoteada”. En: Revista del Instituto Superior de Música, UNL, 5, 1996.
 Conversaciones sobre música, cultura e identidad. Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2000.
 Introducción a la Música. Ediciones Tacuabé, Montevideo, 2002.
- Alexander, Leni: “Recordando a Frè Focke”. En: RMCh, # 187, Santiago, 1997.
- Aretz, Isabel (compiladora) América Latina en su música. Ed. Siglo XXI y Unesco, México, 1977.
- Asuar, José Vicente “Una inmersión por la música experimental”. En: RMCh, # 69, enero-febrero, 1960.
- Ayestarán, Lauro “A propósito del nacionalismo musical”. En: Clave, n° 25, Montevideo, IX/X-1957.
- Becerra, Gustavo “¿Qué es la música electrónica?”. En: RMCh, # 56, diciembre, 1957.
- Bèhague, Gerard La música en América Latina. Monte Ávila, Caracas, 1983.
- Carpentier, Alejo La música en Cuba, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
 “Varèse vivant “, en Le Nouveau Commerce, Paris, 1980.
 Tientos y diferencias y otros ensayos. Plaza & Janes, primera edición, 1987.
- Claro, Samuel: “Panorama de la música experimental en Chile”. En: RMCh # 83, enero-marzo, 1963.
- Corrado, Omar “Construcciones de la otredad en la música argentina del siglo XX”, Buenos Aires, 1997, publicado en inglés: The Construction of the Otherness in Twentieth-Century Argentinean Music. En: World New Music Magazine, N° 7, Koeln, IX-1997.
 “Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes”. En: RMCh, #184, julio - diciembre, 1995.
- Cowell, Henry American Composers on American Music. Stadford University, Press, 1933.
- Chase, Gilbert: “Fundamentos de la Cultura Musical en Latino-América”. En: RMCh, #25/26, octubre-noviembre, 1947.
- Chase, Gilbert “Hacia una Conciencia Americana en la Música”. En: RMCh, # 61, septiembre-octubre, 1958.
- Estrada, Julio “Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina”. En: Latin American Music Review, vol 3 n° 2 Fall/Winter 1982.
- Etkin, Mariano “Reflexiones sobre la Música de Vanguardia en América Latina”. En: La Falabella, Roberto: “Problemas estilísticos del Joven Compositor en América y en Chile” segunda parte. En: RMCh, #58, marzo-abril, 1958.
- Garland, Peter Silvestre Revueltas. Alianza Editorial, México, 1994.
- Gómez, Zoila Amadeo Roldán. Arte y Literatura, La Habana, 1978.
 Alejo Carpentier: Ese músico que llevo dentro. Letras Cubanas, La Habana, 1980.
 “Tres de los toques de Roldán”. En: Clave n° 15, La Habana, X/ XII-1989.
- Lange, Francisco Curt Americanismo Musical. Instituto de Estudios Superiores, Montevideo, 1934.
 Editorial, Boletín Latino-Americano de Música III abril, 1937.

1985 y 1989, de los “Encuentros de Música Contemporánea”, los que procuraron la difusión tanto de la música culta nacional como latinoamericana.

- Editorial, Boletín Latinoamericano de Música VI/6 abril, 1946.
- León, Rebeca América Latina, Continente Fabulado, Dolmen Ediciones S.A, Santiago, 1997.
(compiladora)
- Martínez, Jorge “El grano de la voz”: La década de los 60’ y una nueva emotividad latinoamericanista en la música de los compositores chilenos. Ponencia publicada en las Actas del Primer Congreso de Musicología Chileno, noviembre, 2000.
- Merino, Luis “1973-2003: treinta años”. En: RMCh, #199, Santiago, 2003.
Orellana, Joaquín “Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica”. En: Alero n°24, tercera época, Universidad de San Carlos, Guatemala, mayo-junio 1977.
- Paraskevaídis, Graciela “Música dodecafónica y serialismo en América Latina”. En: la del Taller, Montevideo, abril-mayo de 1985 Y en: www.latinoamerica-musica.net
Paraskevaídis, Graciela: “Sensemayá” En: semanario Brecha, Montevideo, 4 de agosto de 1989.
“Amadeo Roldán, compositor cubano”. En: semanario Brecha, Montevideo, 26 de mayo de 1990.
“Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo”. En: RMCh vol 56, # 198, Santiago 2002. Archivo de internet: www.latinoamerica-musica.net
“Edgar Varèse, visto desde América Latina”, Montevideo, 2005.
Archivo de internet: www.latinoamerica-musica.net
- Paz, Juan Carlos Introducción a la música de nuestro tiempo. Sudamericana, Buenos Aires, segunda edición, 1971.
Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias I. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1972.
Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias II. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.
Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias III. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994.
- Revueltas, Silvestre Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas, prólogo de José Revueltas. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- Álvarez, Juan Epistolario Silvestre Revueltas. Recopilación y notas Juan Álvarez Coral. UNAM, México DF, 1974.
(compilador)
- Revueltas, Rosaura Silvestre Revueltas por el mismo. Era, México, primera edición, 1989.
(compiladora)
- Roldán, Amadeo Algo sobre apreciación musical. Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- Santa, Cruz, Domingo “Mis Recuerdos sobre la Sociedad Bach”. En: RMCh, # 40, Verano 1950-1951.
Santa Cruz, Domingo: “Nuestra Posición en el Mundo Contemporáneo de la Música”. En: RMCh,# 64, marzo-abril, 1959.
- Slonimsky, Nicolás La Música de América Latina. El Ateneo, Buenos Aires. 1947.